

Leonardo x Michelangelo

Leonardo x Michelangelo

Paulo Martins Oliveira



Akenvis

Leonardo x Michelangelo

Ed. Português + English

© Paulo Martins Oliveira

ISBN: 978-1482398397

4.^a edição/4th edition

Fevereiro/February, 2013

Print on demand

Capa/cover:

Retratos simbólicos de Leonardo e

Michelangelo (Capela Sistina);

Symbolic portraits of Leonardo and

Michelangelo (Sistine Chapel)

Ai daqueles que vão até às profundezas para ocultar os seus planos do Senhor, que trabalham na sombra e pensam: Quem nos vê? Quem vai saber?

Isa.29:15

Woe to those who go to great depths to hide their plans from the Lord, who do their work in darkness and think: Who sees us? Who will know?

CAPÍTULOS

CHAPTERS

Introdução
Introduction
11

Exemplo básico: o Retábulo Montefeltro
Basic example: the Montefeltro Altarpiece
15

O Inverno de Botticelli
The winter of Botticelli
21

A casa de rochedos
The house of rocks
27

Os discípulos inquietos
The restless disciples
33

A separação
The separation
39

Entre irmãos e ladrões
Among brothers and thieves
45

O Filho do Homem
The Son of Man
53

Esperança e humildade
Hope and humbleness
61

Alargando o horizonte: outros exemplos
Expanding the horizon: other examples
71

Os dois rivais
The two rivals
81

O templo flutuante
The floating temple
87

O despertar
The awakening
95

A máquina do Espírito Santo
The machine of the Holy Spirit
101

A provocação para a eternidade
The provocation for eternity
111

As projecções
The projections
121

O anel dividido
The divided ring
131

Pai e Filho
Father and Son
143

O grande guia
The great guide
151

Maças e bolotas
Apples and acorns
159

O Sátiro e a Virgem
The Satyr and the Virgin
165

A mitologia cristianizada
The christianized mythology
171

Caravaggio e a derradeira ceia
Caravaggio and the ultimate supper
181

O criado e os três gigantes
The waiter and the three giants
191

Conclusão
Conclusion
201

Notas
Notes
205

Lista de obras por artista e localização
List of works by artist and location
233

INTRODUÇÃO

—

INTRODUCTION

§ A *Última Ceia* de Leonardo da Vinci e os trabalhos de Michelangelo Buonarroti na Capela Sistina são dois dos melhores exemplos de um conceito artístico particular, que explora as potencialidades da ambiguidade e usa diversas camadas de significado para codificar mensagens.

Este género de narrativa compósita teve uma origem flamenga, desempenhando Jan van Eyck e sobretudo Rogier van der Weyden um papel decisivo na sistematização dos recursos e opções, influenciando artistas como Hans Memling ou Jheronimus Bosch.

Paralelamente, este modelo flamengo também chegou a Itália, onde foi adoptado por alguns artistas do Renascimento, os quais, por sua vez, vinham sendo inspirados por referências classicistas, tendo já desenvolvido regras de perspectiva e de proporções, por exemplo.

—

§ The *Last Supper* by Leonardo da Vinci and the works of Michelangelo Buonarroti in the Sistine Chapel are two of the best examples of a particular artistic concept, which explores the potentialities of ambiguity and uses several layers of meaning to encode messages.

This kind of composite narrative had a Flemish source, playing Jan van Eyck and especially Rogier van der Weyden a decisive role in the systematization of its resources and options, influencing artists like Hans Memling or Jheronimus Bosch.

But in the meantime this Flemish model also reached Italy, where it was adopted by some artists of the Renaissance, who in turn were being inspired by classical references, having already developed rules of perspective and proportions, for instance.

Desta combinação emergiram várias obras que representam verdadeiras afirmações de talento, pois apenas alguns artistas e eruditos humanistas sabiam como reconhecer e decodificar as narrativas secundárias, que tinham sido entrelaçadas nas oficiais.

Portanto, essas peças de arte eram cuidadosamente planeadas por meio de soluções de compromisso, permitindo a sobreposição de diferentes interpretações¹.

—

From this combination emerged several works that represent true statements of talent, since only a few artists and humanist scholars knew how to recognize and decode the secondary narratives, which were interlaced with the official ones.

Therefore, these pieces of art were carefully planned by means of compromise solutions, allowing to superimpose different interpretations¹.

EXEMPLO BÁSICO: O RETÁBULO MONTEFELTRO

—

BASIC EXAMPLE: THE MONTEFELTRO ALTARPIECE

§ O referido conceito pode ser ilustrado por um caso relativamente simples, dissimulado no *Retábulo Montefeltro* (Milão), de Piero della Francesca, um italiano que foi directamente influenciado por Rogier van der Weyden.

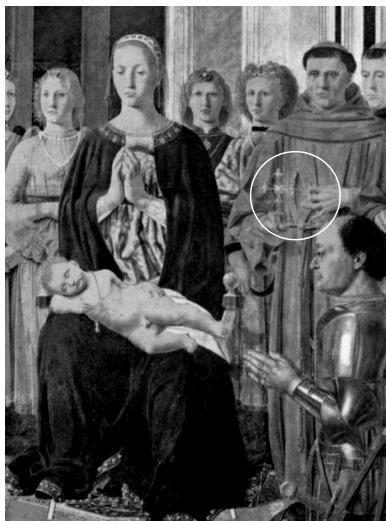
Nessa pintura, Piero della Francesca combinou a celebração do nascimento de Cristo com a evocação da Sua morte e ressurreição. Com este propósito, o artista começou por planear uma “Sacra Conversazione”, isto é, uma variante da “Natividade”, onde a Virgem e o Menino estão com santos e figuras contemporâneas. No entanto, em complemento, Piero della Francesca adaptou alguns aspectos de modo a sobrepor uma “Pietà”, onde a Virgem segura o corpo morto de Cristo.



§ The mentioned concept can be illustrated by a relatively simple case, veiled in the *Montefeltro Altarpiece* (Milan), of Piero della Francesca, an Italian who was directly influenced by Rogier van der Weyden.

In that painting, Piero della Francesca combined the celebration of Christ's birth with the evocation of His death and resurrection.

With this purpose, the artist began by planning a “Sacra Conversazione”, that is, a variant of the “Nativity”, where the Virgin and the Child are with saints and contemporary figures. But in addition, Piero della Francesca adapted some aspects in order to superimpose a “Pietà”, in which the Virgin holds the dead body of Christ.



Piero della Francesca
O Retábulo Montefeltro
The Montefeltro Altarpiece
(dets.)



Assim, o recém-nascido Jesus está a dormir ao colo de Sua mãe, mas como se estivesse morto, onde até mesmo a posição do coral vermelho sugere a ferida aberta pela lança².

A Seu lado, S. Francisco discretamente sublinha esta ideia, pois fora marcado com feridas similares (os estigmas).

Contudo, esta imagem representa na verdade a vitória final da vida, uma vez que o nascimento também simboliza a Sua própria ressurreição, seguindo uma analogia apresentada no Evangelho de S. João (16:21-22).

Este exemplo básico demonstra como as pinturas desse período eram tanto obras de arte como de intelecto³.

Contudo, apesar do grande talento de Piero della Francesca e de outros artistas, o primeiro italiano que verdadeiramente desenvolveu todo aquele conceito simbólico foi Alessandro Filipepi, mais conhecido por Sandro Botticelli.



So, the newborn Jesus is sleeping on His mother's lap, but as if He was death, where even the position of the red coral suggests the wound opened by the spear².

At His side, St. Francis discreetly underlines this idea, since he was marked with similar wounds (the stigmata).

However, this image of Jesus actually represents the final victory of life, because the birth also symbolizes His own resurrection, following an analogy presented in John's Gospel (16:21-22).

This basic example demonstrates how the paintings of that period were both works of art and of intellect³.

But despite the great talent of Piero della Francesca, and of other artists, the first Italian to really expand that symbolic concept was Alessandro Filipepi, more commonly known as Sandro Botticelli.

O INVERNO DE BOTTICELLI

—

THE WINTER OF BOTTICELLI

§ A importância das soluções de compromisso neste tipo de arte está bem expressa na pintura *Primavera*, exibida na Galleria degli Uffizi, em Florença.

Na preparação deste trabalho, Sandro Botticelli reuniu descrições de algumas centenas de flores e de outras plantas, mas também referências aos antigos mitos gregos e romanos acerca das origens da Primavera e do contínuo ciclo da Natureza.

Deste modo, a pintura tem diversas narrativas e figuras sobrepostas, bem como declarações políticas, que celebram Florença com um estado sempre florescente, mesmo durante o Inverno (uma das razões para as predominantes laranjeiras)⁴.

Ainda que seja impossível discriminar aqui todas as mensagens combinadas nessa obra de arte, será possível apresentar como exemplo ilustrativo o caso da figura alada, à direita.

—

§ The importance of compromise solutions in this kind of art is well expressed in the painting *Primavera* [spring], exhibited at the Florentine Galleria degli Uffizi.

In preparing this work, Sandro Botticelli gathered descriptions of a few hundreds of different flowers and other plants, but also references to the ancient Greek and Roman myths regarding the origins of spring and the continuous cycle of Nature.

Thus, the picture has several superimposed narratives and figures, as well as political statements, which celebrate Florence as a permanent flowering state, even during the winter (one of the reasons of the predominant orange trees)⁴.

Despite being impossible to discriminate here all the combined messages in that artwork, it is still possible to present as an illustrative example the case of the winged figure, on the right.



Sandro Botticelli
Primavera
Primavera
(det.)

Através de soluções de compromisso, esta figura primeiramente representa o vento Zéfiro, cujo movimento ambíguo na verdade sugere não apenas o rapto de Clóris, mas também a sua libertação, gerando o ciclo da Natureza. Devido a este movimento dúplice do vento, as roupas das duas mulheres estão a ser sopradas em direcções opostas⁵.

No entanto, esse “Zéfiro” azul é muito diferente daquele representado no *Nascimento de Vénus* (Florença). Isto deve-se ao facto de, na *Primavera*, o vento também simbolizar o deus Hades, aos portões do seu reino, raptando (e libertando) Perséfone.

Hades era o deus grego que mantinha as sombras dos mortos, e por isso os frutos nas árvores à direita estão sombreados.

Portanto, torna-se claro que Botticelli sobrepôs outro mito antigo relativo à origem da Primavera e ao movimento cíclico da Natureza.



Through compromise solutions, this figure firstly represents the wind Zephyr, whose ambiguous movement actually suggests not only the kidnap of Chloris, but also her release, generating the cycle of Nature. Due to this dual motion of the wind, the clothes of the two women are being blown in opposite directions⁵.

However, that blue “Zephyr” is very different from the one depicted in the *Birth of Venus* (Florence). This is due to the fact that, in the *Primavera*, the wind also represents the god Hades, at the gates of his kingdom, kidnapping (and releasing) Persephone.

Hades was the Greek god who kept the shadows of the dead, and because of that the fruits on the trees on the right are shadowed.

Thus, it becomes clear that Botticelli superimposed another ancient myth about the beginning of spring and the cyclic motion of Nature.

Assim, quer Zéfiro quer Hades representam o Inverno, e outras figuras na obra também apresentam identidades múltiplas, dinamicamente combinadas⁶.

Pintada no início dos anos 80 do século XV, a *Primavera* expressa a maturidade deste versátil conceito em Itália, especialmente em Florença. Aqui, Botticelli inspirou o jovem colega Leonardo da Vinci (e alguns anos depois também Michelangelo).



So, both Zephyr and Hades represent the winter, and other figures in the picture also have multiple identities dynamically combined⁶.

Painted in the early 1480s, the *Primavera* expresses the maturity of this protean concept in Italy, especially in Florence. Here, Botticelli inspired his younger colleague Leonardo da Vinci (and some years later also Michelangelo).

A CASA DE ROCHEDOS

—

THE HOUSE OF ROCKS

§ Na sua juventude, Leonardo da Vinci aprendeu a dominar o uso de múltiplas camadas de significado, seguindo o exemplo do seu colega florentino Sandro Botticelli.

Como exemplo introdutório sobre a lógica de Leonardo, é possível considerar a *Virgem dos Rochedos* (Paris), igualmente uma obra de grande complexidade, da qual este estudo apenas considera alguns elementos ilustrativos.

Essa pintura representa a Virgem e o Menino visitando S. João Baptista, o qual fora um filho milagroso de pais idosos, e por isso depressa ficara órfão, obrigado a tomar conta de si mesmo.

Assim, o jovem João Baptista começou a viver nos desertos rochosos da Judeia, onde sobreviveu comendo gafanhotos e mel silvestre (Mc.1:6; Lc.1:80).



§ In his youth, Leonardo da Vinci learned to master the use of multiple layers of meaning, following the example of his Florentine colleague Sandro Botticelli.

As an introductory example of Leonardo's logic, it can be considered the *Virgin of the Rocks* (Paris), also a painting of great complexity, from which this study just consider a few illustrative elements.

That work depicts the Virgin and her Child visiting St. John the Baptist, who was a miraculous son of elderly parents, and because of this he soon became an orphan, forced to take care of himself.

Thus, the young John the Baptist started to live in the rocky deserts of Judea, where he survived by eating locusts and wild honey (Mk. 1:6; Lk.1:80).



Leonardo da Vinci
A Virgem dos Rochedos
The Virgin of the Rocks

Leonardo deu a esses rochedos uma subtil forma de “casa”, simbolizando o lar da criança infortunada⁷.

Com é também visível, muito diferente é a situação de Jesus Cristo, sempre protegido e amado pela Sua família, especialmente por Sua mãe. Em vez de “gafanhotos e mel silvestre”, na infância Jesus pôde comer “requeijão e mel” (Is.7:14-15; Mt.1:23).

Desta forma, enquanto João Baptista cresceu e morreu com poucos laços emocionais, Jesus era próximo dos seus amados. Este elemento na verdade acentua a tragédia da Sua partida e morte na cruz, aspecto que Leonardo irá introduzir na Última Ceia com particular engenho⁸.



Leonardo gave those rocks a subtle shape of a “house”, symbolizing the home of the unfortunate child⁷.

As it is also visible, quite different is the situation of Jesus Christ, always protected and loved by His family, especially by His mother. Instead of “locusts and wild honey”, in His childhood Jesus ate “curds and honey” (Isa.7:14-15; Mt.1:23).

Therefore, whereas John the Baptist grew up and died with few emotional ties, Jesus was closer to His loved ones. This element actually accentuates the tragedy of His departure and death on the cross, aspect that Leonardo will introduce into the *Last Supper* with particular ingenuity⁸.

OS DISCÍPULOS INQUIETOS

—

THE RESTLESS DISCIPLES

§ Considerada uma das principais obras de Leonardo da Vinci, a *Última Ceia* foi pintada em finais do século XV no mosteiro de Santa Maria delle Grazie (Milão), onde o poderoso duque Ludovico Sforza “o Mouro” pretendia ser sepultado.

Executada no refeitório desse mosteiro, a *Última Ceia* representa muito mais que o anúncio da iminente traição por um dos apóstolos. De facto, combina numa única imagem os diversos episódios que imediatamente se seguiram àquele anúncio, e que são distintamente reportados pelos quatro evangelistas.

Assim, os doze apóstolos são organizados em quatro grupos, com Cristo no meio.

No lado esquerdo, o primeiro grupo representa a surpresa inicial causada pelo anúncio da traição, a qual iria ocorrer em breve (Jo. 13:22).

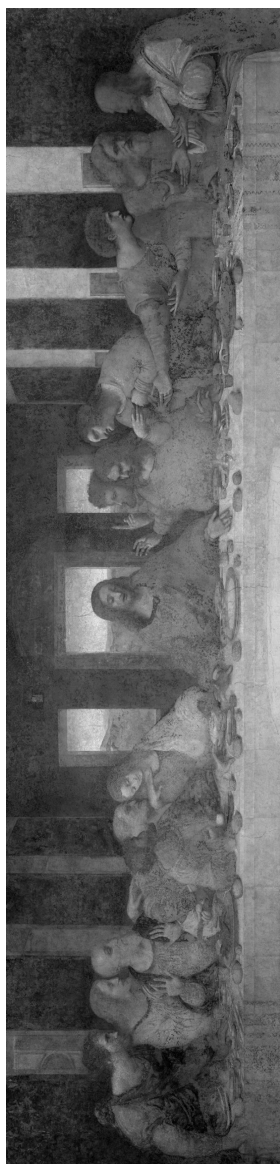


§ Regarded as one of the main works of Leonardo da Vinci, the *Last Supper* was painted in the late 15th century in the Monastery of Santa Maria delle Grazie (Milan), where the powerful Duke Ludovico Sforza “il Moro” planned to be buried.

Executed in the refectory of this Monastery, the *Last Supper* represents much more than the announcement of the imminent treason by one of the apostles. Indeed, it combines into a single image the several episodes that immediately followed that announcement, and which are distinctively reported by the four evangelists.

So, the twelve apostles are organized in four groups, with Christ in the middle.

On the left side, the first group represents the initial surprise caused by the announcement of the treason, which would happen soon (Jn. 13:22).



Leonardo da Vinci
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)

No lado direito da pintura, também não envolvendo uma interacção directa com Cristo, o grupo oposto ilustra a discussão imediata entre os apóstolos, nomeadamente sobre a identidade do misterioso traidor (Lc.22:23).

Então, os apóstolos perguntaram individualmente a Cristo, cada um preocupado e com medo de vir a ser o traidor (Mt.26:22; Mc.14:19). Sem uma resposta, os discípulos recomeçaram a discutir, mas agora sobre qual deles era o mais importante (Lc.22:24).

Estes dois momentos são representados pelo grupo intermédio à direita (para o observador, imediatamente à esquerda de Cristo), onde Leonardo figurou um Filipe angustiado, colocando as mãos no peito e perguntando se será ele o traidor.

Em contraste, um presunçoso Tomé apresenta-se a si mesmo como o primeiro dos apóstolos.



On the right of the painting, also not involving a direct interaction with Christ, the opposite group illustrates the immediate discussion among the apostles, specifically about the identity of the mysterious traitor (Lk.22:23).

Then, the apostles individually asked Christ, each one worried and afraid to be that future traitor (Mt.26:22; Mk.14:19).

Without an answer, the disciples began to argue again, but now about which one of them was the most important (Lk.22:24).

These two moments are represented by the intermediate group on the right (to the viewer, immediately to the left of Christ), where Leonardo depicted a concerned Philip placing his hands on the chest and asking if he will be the traitor.

By contrast, a presumptuous Thomas presents himself as the first of the apostles.

Sentado entre Filipe e Tomé, Tiago Maior abre os braços e tenta proteger Cristo da ansiedade daqueles dois.

Finalmente, no outro grupo intermédio, Pedro chama João e pede-lhe que pergunte a Cristo sobre quem será afinal o traidor (Jo.13:24).

Isto acontece diante de Judas, o qual, com ar comprometido e segurando uma bolsa, não resiste a roubar pão, pois ele já era ladrão e corrupto (Jo.12:6). Na verdade, será através do pão que Judas se revelará como o traidor (Mc.14:20; Jo.13:26).

Assim, a *Última Ceia* de Leonardo representa muito mais que o simples anúncio da traição, e a pintura é ainda mais surpreendente na medida em que contém outros significados sobrepostos.

—

Sitting in between Philip and Thomas, James the Greater opens his arms and tries to protect Christ from the anxiety of both of them.

Finally, in the other intermediate group, Peter calls John and asks him to question Christ about who will be the traitor (Jn.13:24).

This happens in front of Judas, who with a guilty look holds a purse and cannot resist stealing some bread, for he already was corrupt and a thief (Jn.12:6). In fact, it will be through bread that Judas will reveal himself as the traitor (Mk.14:20; Jn.13:26).

Thus, Leonardo's *Last Supper* represents much more than the simple announcement of the treason, and the painting is even more surprising because it contains other superimposed meanings.

A SEPARAÇÃO

—

THE SEPARATION

§ Leonardo da Vinci demonstra claramente toda a sua capacidade para modelar a ambiguidade dos gestos na figura de Pedro, colocada no grupo intermédio à esquerda (para o observador).

Pedro segura uma faca que começa por simbolizar o seu temperamento volátil, porque ele iria em breve ferir um guarda (Malco), aquando da prisão de Cristo (Jo.18:10).

Com o outro braço, Pedro chama João com uma atitude ambígua, pois João era o discípulo favorito de Cristo, motivando a inveja de Pedro (Jo.21:20-22).

Apesar de a pintura original em Milão estar degradada, as grandes cópias do século XVI⁹ mostram um sombrio Pedro sendo chamado à razão por Tiago Menor, que está no primeiro grupo.

Também aqui, André (o irmão humilde de Pedro) levanta as mãos e distancia-se daquele questionável ímpeto.

—

§ Leonardo da Vinci clearly demonstrates his ability to manage the ambiguity of gestures in the figure of Peter, placed in the intermediate group on the left (to the viewer).

Peter holds a knife that starts to symbolize his temper, because he will soon hurt a guard (Malchus) during the arrest of Christ (Jn.18:10).

With his other arm, Peter calls John with an ambiguous attitude, because John was the favourite disciple of Christ, causing Peter's jealousy (Jn.21:20-22)

Despite the original painting in Milan is degraded, the 16th century large copies⁹ show an ominous Peter being called to reason by James the Lesser, who is in the first group.

Also Andrew (Peter's humble brother) raises his hands and distances himself from such questionable impetus.

Contudo, paradoxalmente, o mesmo Pedro inclina-se perante João, numa estranha pose reverencial.

Tal é explicável pela fusão entre João e a Virgem Maria numa única figura. Este género de procedimento era habitualmente usado por alguns artistas, e relativamente a Leonardo e à sua *Última Ceia*, a combinação é lógica, porque João fora o escolhido para tomar conta da Virgem como se tratasse da sua própria mãe, conforme determinado pelo agonizante Jesus (Jo.19:26-27).

Portanto, o resultado desta fusão entre João e a Virgem Maria é uma figura com evidentes características femininas¹⁰.

Um importante detalhe pode ser encontrado nos dedos cruzados. Este era um sinal de humildade terrena perante os braços abertos do sofredor Cristo na cruz, como se pode observar nas Crucificações pintadas por Van Eyck, Cranach, Grünewald, etc.

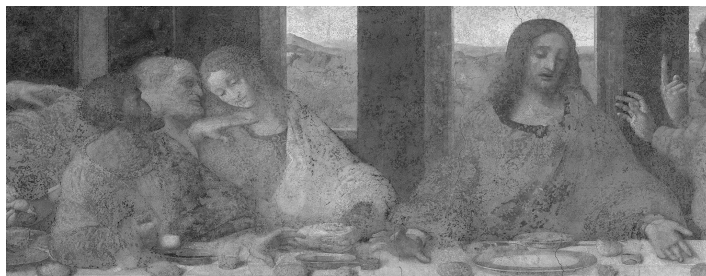
—

However, paradoxically, the same Peter bows to John, in a strange reverential posture.

This is explained by the merging between John and the Virgin Mary into a single figure. This kind of procedure was often used by some artists, and regarding Leonardo and his *Last Supper*, the mentioned merging is logical, because John was the chosen one to take care of the Virgin as if she was his own mother, as determined by the agonizing Jesus (Jn.19:26-27).

Therefore, the result of this blending between John and the Virgin Mary is a figure with evident feminine features¹⁰.

An important detail can be found in the crossed fingers. This is a sign of earthly humbleness before the open arms of the suffering Christ on the cross, as one can see in the Crucifixions painted by Van Eyck, Cranach, Grünewald, etc.



Leonardo da Vinci
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)

Nesta lógica, Leonardo representou os braços de Cristo numa posição que discretamente sugere o Seu destino na cruz.

Simultaneamente, as atitudes dos corpos indicam uma separação física entre Cristo e a figura que sintetiza João e a Virgem Maria. Esta perspectiva é reforçada pelo angustiante espaço vazio deixado aberto no meio.

Mas também se trata de uma despedida afectiva, sublinhando e agravando a tragédia do sacrifício de Cristo.

Esta progressão é até observável nas Suas mãos, uma sugerindo a dor inicial causada pelo prego, e a outra antecipando a Sua morte.



In this logic, Leonardo depicted Christ's arms in a position that discreetly suggests His destiny on the cross.

Simultaneously, the position of the bodies indicates a physical separation between Christ and the figure which synthesizes John and the Virgin Mary. Such perspective is reinforced by the anguishing empty space left open in the middle.

But as well it is an emotional farewell, underlining and aggravating the tragedy of Christ's sacrifice.

This progression is even visible in His hands, one suggesting the initial pain caused by the nail, and the other anticipating His death.

ENTRE IRMÃOS E LADRÕES



AMONG BROTHERS AND THIEVES

§ A narrativa visual da *Última Ceia* prossegue com a subtil aproximação entre Cristo e Tiago Maior, cujos braços abertos prefiguram ainda mais a morte de Jesus. Também as faces de ambos são muito semelhantes, sublinhando a projecção simbólica de Cristo em Tiago.

Além disso, Tiago Maior era irmão de João, o qual havia tomado a Virgem Maria como sua própria mãe. Portanto, João e Tiago eram agora “irmãos” de Cristo.

Neste aspecto, um exemplo ilustrativo pode ser encontrado na obra *A Morte da Virgem* (Bruges), por Hugo van der Goes, onde Jesus surge nos céus com uma face muito similar à do seu “irmão” João, em primeiro plano (tal como o envelhecido Tiago).

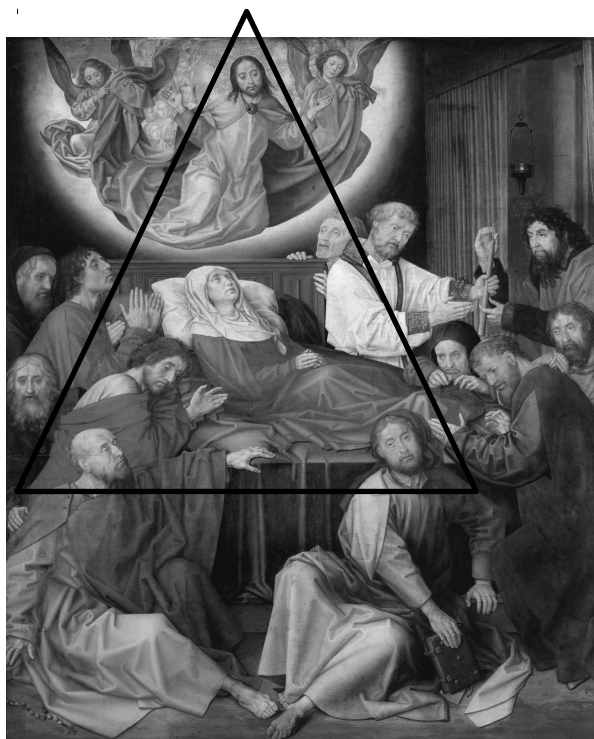
No entanto, quanto à *Última Ceia* de Leonardo, Jesus não se parece com João, pois este está combinado com a Virgem Maria.



§ The visual narrative of the *Last Supper* continues with the subtle approach between Christ and James the Greater, whose open arms prefigure even more the death of Christ. Also their faces are much alike, underlining the symbolic projection of Jesus on James. Furthermore, James the Greater was brother of John, who has taken the Virgin Mary as his own mother. So, John and James were now “brothers” of Christ.

In this regard, an illustrative example can be found in the painting *The Death of the Virgin* (Bruges), by Hugo van der Goes, where Jesus appears in the skies with a face very similar to His “brother” John, in the foreground (as to the aged James).

However, as for Leonardo’s *Last Supper*, Jesus does not look like John, since this one is merged with the Virgin Mary.



Hugo van der Goes
A Morte da Virgem
The Death of the Virgin

Em alternativa, a imagem do Messias foi projectada apenas em Tiago, o qual por seu turno está flanqueado pelos dois “ladrões”.

Leonardo deu a Tomé o papel de “mau ladrão”, porque foi este quem necessitou de confirmar para crer na ressurreição de Cristo (outro significado do seu dedo), e por isso Tomé fora severamente censurado (Jo.20:24-29).

Deve ser notado que Tomé era também conhecido por “Gémeo” (ou Dídimo, Jo.20:24), facto usado por Leonardo para o tornar de algum modo semelhante a Judas, como pode ser visto nas cópias do século XVI, de modo a realçar o lado negativo de Tomé.

Por outro lado, o papel do ladrão arrependido foi dado a Filipe, porque também ele pedira uma prova, mas ficara imediatamente convencido apenas com as palavras de Cristo (Jo.14:8-14).



In alternative, the image of the Messiah was projected only on James, who in turn is flanked by the two “thieves”.

Leonardo gave Thomas the role of the “bad thief”, because he was the one who needed confirmation to believe in the resurrection of Christ (another meaning of his finger), and because of that Thomas was severely censured (Jn.20:24-29).

It should be noted that Thomas was also known as “Twin” (or Didymus, Jn.20:24), fact used by Leonardo to make him somehow similar to Judas, as one can see in the copies of the 16th century, in order to enhance the negative side of Thomas.

On the other hand, the role of the repentant thief was given to Philip, because he also asked for a proof, but immediately became convinced just by the words of Christ (Jn.14:8-14).



Leonardo da Vinci (cop. Giampietrino)
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)



Donato Montorfano
A Crucificação
The Crucifixion

Em suma, Cristo afasta-se dos seus mais queridos (João e a Virgem) em direcção à morte, e isto é reforçado pela postura “crucificada” de Tiago, flanqueado pelos dois “ladrões”¹¹.

Este conceito é sublinhado pelas três aberturas atrás (tripla crucificação), bem como pela diferença de iluminação das paredes (indicando uma transição para o outro mundo), e finalmente pela representação de Cristo efectivamente crucificado na parede oposta do refeitório, numa pintura de Donato Montorfano.

De facto, estes exercícios eram frequentes em Itália, em que obras distintas se complementavam mutuamente em paredes opostas (como na Igreja de Ognissanti, ou na Capela Sistina).

De qualquer modo, ainda acerca da *Última Ceia* de Leonardo, um outro aspecto deve ser tomado em conta.



In summary, Christ moves away from His most loved ones (John and the Virgin) towards death, and this is reinforced by the “crucified” posture of James, flanked by the “two thieves”¹¹.

This concept is underlined by the three openings behind (triple crucifixion), as well as by the differences in the lighting of the walls (indicating a transition to the other world), and finally by the representation of Christ effectively crucified on the opposite wall of the refectory, in a painting by Donato Montorfano.

Indeed, these exercises were frequent in Italy, in which distinct pictures complement each other on opposite walls (as seen in the Ognissanti Church, or in the Sistine Chapel).

Nevertheless, still about Leonardo’s *Last Supper*, one more issue should be taken into account.

O FILHO DO HOMEM

—

THE SON OF MAN

§ Ao longo das últimas décadas, e em diferentes contextos editoriais, alguns autores vieram destacando a importância de Maria Madalena, incluindo como presumível esposa de Cristo¹².

Assim, no domínio artístico, foi proposto que, na *Última Ceia* de Leonardo, Maria Madalena ocupa o lugar de João (Prince/Picknett; Brown).

Contudo, como referido em páginas anteriores, aquela peculiar figura representa primeiro que tudo a combinação entre o apóstolo favorito e a Virgem Maria. Mesmo assim, isto não exclui uma associação complementar na mesma figura, incorporando nela também Maria Madalena.

De facto, estes compostos simbólicos múltiplos eram frequentemente desenvolvidos por alguns artistas, tais como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Nuno Gonçalves, Hans Memling, Sandro Botticelli ou Jheronimus Bosch, entre outros.

—

§ Over the last decades, and in different editorial contexts, some authors were highlighting the importance of Mary Magdalene, including as a presumed spouse of Christ¹².

Thus, in the artistic field, it was proposed that, in Leonardo's *Last Supper*, Mary Magdalene occupies the place of John (Prince/Picknett; Brown).

However, as said in previous pages, that peculiar figure represents first of all the combination between the favourite apostle and the Virgin Mary. Even so, this does not exclude a complementary merging in the same figure, incorporating in it also Mary Magdalene.

In fact, these multiple symbolic compounds were frequently developed by some artists, such as Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Nuno Gonçalves, Hans Memling, Sandro Botticelli or Jheronimus Bosch, among others.

Portanto, a tripla fusão entre João, a Virgem Maria e Maria Madalena sintetiza as três figuras principais que estiveram junto da cruz, quando Cristo morreu¹³.

Por outro lado, a inclusão de Maria Madalena por Leonardo da Vinci deve ser também entendida como a adopção de um símbolo relativamente comum em certos círculos artísticos, representando a autonomia intelectual e espiritual perante a hierarquia católica, a qual era objecto de crescentes mas cautelosas críticas.

Assim, o assunto relativo a Madalena deve ser revisto e considerado numa perspectiva histórica, começando com outra mulher.

Desta forma, durante a Idade Média e aproveitando a permissividade inicial da Inquisição, os relatos acerca de uma alegada papisa Joana ganharam alguma popularidade, sendo uma forma óbvia de satirizar o alto clero.

—

So, the triple fusion between John, the Virgin Mary and Mary Magdalene synthesizes the three main figures that stood near the cross, when Christ has died¹³.

On the other hand, the inclusion of Mary Magdalene by Leonardo should also be understood as the adoption of a relatively common symbol in certain artistic circles, representing the intellectual and spiritual autonomy from the Catholic hierarchy, which was object of increasing but cautious criticisms.

Thus, the issue of Mary Magdalene should be reviewed and considered in a historical perspective, beginning with another woman.

In this way, during the Middle Ages and taking advantage of the initial permissiveness of the Inquisition, the accounts about an alleged Pope Joan gained some popularity, being an obvious way to satirize the high clergy.

A história sobre Joana foi mesmo adoptada pelo precursor humanista Giovanni Boccaccio, mas aqueles que trabalhavam directamente para a Santa Sé recorreram a assuntos mais ambíguos para expressarem as suas críticas.

Um desses temas dúbios era precisamente o de Santa Maria Madalena, considerada uma prostituta penitente pela Igreja, mas em todo o caso canonizada por ser uma das figuras-chave nos episódios da crucificação e ressurreição de Cristo.

Numa perspectiva ainda mais provocadora, Maria Madalena poderia ter sido uma esposa suprimida de Cristo, considerando que Ele era também Filho do Homem, e não apenas Filho de Deus, dualidade mencionada em cada um dos quatro Evangelhos.

Portanto, Madalena tornou-se um símbolo da humanidade de Jesus, O qual era ainda seguido por apóstolos falíveis.

—

The story about Joan was even adopted by the early humanist Giovanni Boccaccio, but those who were working directly for the Holy See turned to more ambiguous issues to express their criticisms.

One of these dubious subjects was precisely St. Mary Magdalene, considered a penitent prostitute by the Church, but nevertheless canonized because she was one of the key figures in the episodes of the crucifixion and resurrection of Christ.

In an even more provocative perspective, Mary Magdalene could have been a suppressed spouse of Jesus, considering that He was also the Son of Man, and not only the Son of God, duality mentioned in each of the four Gospels.

So, Magdalene had become a symbol of the humanity of Jesus, Who was also followed by fallible apostles.

Este conceito implicava um Messias mais próximo, contradizendo a óptica do Vaticano, para o qual a sua própria instituição devia ser a única e incontornável mediadora entre a Humanidade e um Deus mais distante.

Ambas as perspectivas mostram que a arte religiosa nunca é neutral, e a posição do Vaticano é bem expressa na Capela Sistina, incluindo na primeira fase de pinturas (1481-82), comissionadas a vários artistas.

Por exemplo, na parede norte, a sequência dedicada a Jesus evita episódios como o conflito de consciência no Jardim de Getsémani (ênfatizado pelos evangelistas), preferindo destacar uma entrega de chaves de Cristo a Pedro (apenas breve e alegoricamente mencionada em Mt.16:19).

—

This concept implied a closer Messiah, contradicting the perspective of the Vatican authorities, who considered that the institutional Church should be the only and unavoidable mediator between Mankind and a farther God.

Both perspectives show that religious art is never neutral, and the position of the Vatican is well expressed in the Sistine Chapel, including in the first phase of paintings (1481-82), commissioned to various artists.

For instance, in the northern wall, the sequence dedicated to Jesus' life avoids episodes such as the struggle of conscience in the Garden of Gethsemane (emphasized by the evangelists), preferring to enhance a delivery of keys from Christ to Peter (only briefly and allegorically mentioned in Mt.16:19).

Também nesta sequência, é particularmente relevante o episódio intitulado *As Tentações de Cristo*, onde ao topo Jesus resiste a todos os convites oferecidos pelo diabo, realçando-se a Sua dimensão divina.

Ao mesmo tempo, em primeiro plano, um leproso curado paga o seu tributo ao Templo judaico, apesar de ter sido sarado por Jesus.

Ilustrando um episódio bíblico (Mt.8:2-4), esta imagem central sublinha que o clero deve ser sempre honrado, mesmo quando é Cristo que intervém directamente¹⁴.

Contudo, em diferentes casos, alguns artistas contratados não resistiram a incluir mensagens subversivas nos trabalhos oficiais¹⁵.



Also in that sequence it is particularly relevant the episode entitled *The Temptations of Christ*, in which, at the top, Jesus resists to all invitations offered by the devil.

At the same time, in the foreground, a cured leper pays his tribute to the Jewish Temple, although it was Jesus Who healed him.

Illustrating a biblical episode (Mt.8:2-4), this central image underlines that the clergy must always be honoured, even when it is Christ Who intervenes directly¹⁴.

However, in several cases, some commissioned artists did not resist to include subversive messages in the official works¹⁵.



Sandro Botticelli
As Tentações de Cristo
The Temptations of Christ

ESPERANÇA E HUMILDADE

—

HOPE AND HUMBLENESS

§ O alvo principal dos livres-pensadores era o papado e o alto clero, cujo prestígio fora sendo severamente atingido por décadas de escândalos. Por exemplo, no início do século XV, existiam eleitos três papas rivais disputando a supremacia, e durante esse século foi prosseguindo a decadência da Igreja.

Quando Leonardo da Vinci pintou a sua *Última Ceia*, o papa era Rodrigo Bórgia (Alexandre VI), um exemplo maior da degradação moral da Santa Sé.

Pouco depois, Júlio II tentou restaurar a imagem pública do Vaticano, mas através de um grande número de projectos monumentais, requerendo-se meios financeiros apenas alcançáveis pela venda de indulgências. Este comércio atingiu proporções infames, constituindo um factor chave que levaria à Reforma Protestante, em 1517.

—

§ The main target of the freethinkers was the papacy and its high clergy, whose prestige had been severely damaged by decades of scandals. For instance, in the early 15th century there were three rival elected popes disputing the supremacy, and throughout that century the degrading of the Church continued.

When Leonardo da Vinci painted his *Last Supper*, the Pope was Rodrigo Borgia (Alexander VI), a major example of the moral decay of the Holy See.

Soon after, Julius II tried to restore the public image of the Vatican, but through a large number of grandiose projects, requiring financial resources only obtainable by the selling of indulgences. This trade reached infamous proportions, being a key factor that would lead to the Protestant Reformation, in 1517.

Entretanto, as críticas crescentes tornaram-se vigiadas e controladas por uma Inquisição mais agressiva, conduzindo os livres-pensadores a criar esquemas simbólicos ainda mais sofisticados.

O óbvio tema da papisa Joana iria reemergir após 1517, mas essencialmente em território protestante. Por sua parte, a ambígua Maria Madalena continuou a ser usada para encriptar a dimensão humana de Cristo, e alguns artistas até especularam sobre uma possível descendência desse suposto casal.

Uma vez mais, visando o papado, este assunto era um símbolo de desaprovação, inspirado pelas lamentações e esperanças dos antigos profetas do Velho Testamento, os quais estavam à espera de um redentor descendente de David, capaz de restaurar a dignidade do Templo¹⁶.

—

In the meantime, the increasing criticisms became watched and controlled by a more aggressive Inquisition, leading the freethinkers to create even more sophisticated symbolic devices.

The obvious issue of Pope Joan would re-emerge after 1517, but essentially in Protestant territory. For its part, in Catholic domains, the ambiguous Mary Magdalene continued to be used to encrypt the human dimension of Christ, and some artists even speculated about a possible offspring of that supposed couple.

Once more, aimed at the papacy, this issue was a symbol of disapproval inspired by the lamentations and hopes of the ancient prophets of the Old Testament, who were waiting for a redeeming descendent of David, capable to restore the lost dignity of the Temple¹⁶.

Mas outro elemento foi mais usualmente adoptado para criticar o alto clero.

De facto, durante o final da Idade Média e a Renascença, o humilde e desinteressado Santo André (e sua cruz em aspa) ganhou particular importância, especialmente por contraste com o seu irmão Pedro, ambicioso e representativo de todos os papas.

Símbolo de modéstia, a cruz de madeira de Santo André era considerada a contraparte positiva das chaves cruzadas de ouro e prata de Pedro, que expressam a autoridade espiritual e temporal do papado.

Em alguns casos, as simbologias de Santo André e de Maria Madalena eram combinadas. Como um exemplo precoce, apesar de trabalhar para a Cúria Papal, o artista Simone Martini codificou os dois temas na pintura *O Carregamento da Cruz* (Paris).



But another element was more commonly adopted to criticize the high clergy.

Indeed, during the Late Middle Ages and the Renaissance, the humble and disinterested St. Andrew (and his saltire) gained importance, especially by contrast with his brother Peter, ambitious and representative of all popes.

Symbol of modesty, Andrew's wooden saltire was considered the positive counterpart to the crossed golden and silver keys of Peter, which express the spiritual and temporal authority of the papacy.

In some cases, the symbologies of St. Andrew and of Mary Magdalene were combined. As an earlier example, despite working for the Papal Curia, the artist Simone Martini encoded both issues in the painting *The Carrying of the Cross* (Paris).



Simone Martini
O Carregamento da Cruz
The Carrying of the Cross
(det.)

Neste trabalho, a cruz de Cristo transforma-se numa cruz de Santo André, que assinala Maria Madalena, vestida como Cristo.

A sua própria perseguição é simbolizada pela postura “crucificada”, inspirada na tradicional representação de S. Francisco recebendo os estigmas¹⁷.

De facto, os humanistas consideravam S. Francisco outro símbolo maior da desejada humildade da Igreja.

Esta associação é até visível na *Última Ceia* de Leonardo, onde André apresenta a postura de S. Francisco, diferenciando-se quer do cobiçoso Judas, quer do agressivo Pedro, que se vira para Maria Madalena, escondendo uma faca e possivelmente até com alguma luxúria.



In this work, the cross of Christ becomes an Andrew's saltire that signals Mary Magdalene, dressed like Christ.

Her persecution is symbolized by the “crucified” posture, inspired in the traditional representation of St. Francis receiving the stigmata¹⁷.

In fact, the humanists considered St. Francis another major symbol of the desired humbleness of the Church.

This association is even visible in Leonardo's *Last Supper*, where Andrew shows the posture of St. Francis, differentiating himself from both the greedy Judas and the aggressive Peter, who turns towards Mary Magdalene, hiding a knife, and possibly even with some lust.



Giotto
Os Estigmas de S. Francisco
Stigmata of St. Francis
(det.)



Leonardo da Vinci (cop. Giampietrino)
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)

Sumarizando, todos estes assuntos eram particularmente importantes no contexto cultural do Humanismo, durante os séculos XV e XVI.

Então, foi destacado que o ser humano fora criado tendo como modelo nada menos que Deus, e por isso cada homem era “a medida de todas as coisas”.

Portanto, a Humanidade deveria ser considerada mais perto de Deus, mas também a divindade mais perto de todos os homens. Numa perspectiva geral, a *Última Ceia* de Leonardo acentua a dimensão humana (e falível) dos santos apóstolos, apresentando Cristo como um deles (Jo.15:4).

Por isso, o Seu cálice é apenas um simples copo, não diferente de todos os outros.



In summary, all of these issues were particularly important in the cultural context of the Humanism, during the 15-16th centuries.

Then, it was emphasized that the human being was created having no less than God as his model, and because of that every man was “the measure of all things”.

Therefore, Mankind should be considered closer to God, but also the divinity closer to all men.

On a general perspective, Leonardo’s *Last Supper* accentuates the human (and fallible) dimension of the holy apostles, presenting Christ as one of them (Jn.15:4).

Because of that, His cup is just a simple glass, no different from the others.

Portanto, em síntese, a *Última Ceia* de Leonardo apresenta três camadas fundamentais de significado, nomeadamente: os acontecimentos durante a refeição; a partida e a morte na cruz; e as críticas relativamente à Igreja de Pedro, utilizando a (sobreposta) figura de Maria Madalena.



Therefore, in synthesis, Leonardo's *Last Supper* presents three fundamental layers of meaning, namely: the events during the meal; the departure and death on the cross; and the criticism regarding the Church of Peter, using the (superimposed) figure of Mary Magdalene.

ALARGANDO O HORIZONTE: OUTROS EXEMPLOS



EXPANDING THE HORIZON: OTHER EXAMPLES



Jheronimus Bosch (cop.)
As Bodas de Caná
The Marriage Feast at Cana
(det.)

§ Como mencionado atrás, durante o final da Idade Média e o Renascimento, a decadência moral do Vaticano originou a codificação de críticas em obras de arte.

Integrada neste panorama, a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci é um de vários exemplos que podem ser encontrados na transição do século XV para o XVI, juntamente com outras pinturas de Jheronimus Bosch ou Luca Signorelli, entre outros.

Relativamente a Bosch, é possível ver as complexas *Bodas de Caná* (cópia de Roterdão), nas quais é encoberta uma adaptação da Última Ceia bíblica. Flanqueado pelos repreensíveis clientes de Bosch (sarcasticamente colocados como os dois ladrões¹⁸), Jesus Cristo está separado dos seus mais amados, nomeadamente João, a Virgem e Maria Madalena (aqui todos individualizados uns dos outros).



§ As aforementioned, during the Late Middle Ages and the Renaissance, the moral decay of the Vatican originated the encoding of criticisms into artworks.

Integrated in this landscape, the *Last Supper* of Leonardo da Vinci is one of several examples that can be found in the transition from the 15th century to the 16th, together with other paintings of Jheronimus Bosch or Luca Signorelli, among others.

Regarding Bosch, it can be seen the complex *The Marriage Feast at Cana* (copy of Rotterdam), in which is veiled an adaptation of the biblical Last Supper. Flanked by Bosch's reprehensible clients (sarcastically placed as the two thieves¹⁸), Jesus Christ is separated from His most loved ones, namely John, the Virgin, and Mary Magdalene (here all individualized from each other).

Quanto a Signorelli, um dos seus trabalhos mais importantes é *A Crucificação com Maria Madalena* (Florença), onde a postura dela sugere a sua “crucificação” simbólica, lembrando a atitude de Tiago Maior na *Última Ceia* de Leonardo.

Na mesma pintura de Luca Signorelli, no topo e ao lado esquerdo é apresentada uma associação sub-reptícia entre o decadente Vaticano e a corrupta Jerusalém e seu templo arruinado (Lc.21:5).

Assim, o artista representou discretamente o famoso Castelo de Sant’Angelo e as ruínas de uma grande basílica, precisamente quando o papado preparava a sumptuosa e controversa reconstrução da velha Catedral de S. Pedro.

Além disso, Signorelli figurou esses edifícios no topo de um monte (Monte Sião ≈ Colina do Vaticano), que tem aberto um grande arco, em frente do qual está sentado um homem.

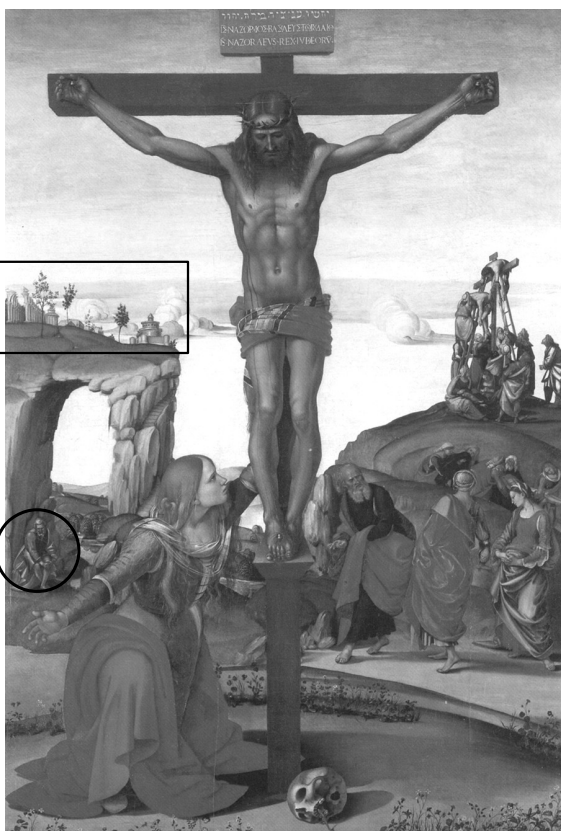
—

As for Signorelli, one of his most important works is *The Crucifixion with Mary Magdalene* (Florence), in which her posture suggests a symbolic “crucifixion”, recalling the attitude of James the Greater in Leonardo’s *Last Supper*.

In the same picture of Luca Signorelli, at the top of the left side is presented a surreptitious association between the decadent Vatican and the corrupt Jerusalem and its ruined Temple (Lk.21:5).

Thus, the artist discreetly depicted the famous Sant’Angelo Castle and the remains of a large basilica, precisely when the papacy was preparing the sumptuous and controversial reconstruction of the old St. Peter’s Cathedral.

Moreover, Signorelli depicted those buildings on the top of a mount (Mount Zion ≈ Vatican Hill), which has a large arch opened in it, in front of which a man is seated.



Luca Signorelli
A Crucificação com Maria Madalena
The Crucifixion with Mary Magdalene

Este detalhe relaciona-se directamente com um pintado por Bosch¹⁹, e representa a espera de Pedro à porta do tribunal “inquisitorial” onde Jesus era interrogado (Mc.14:53-54). Pedro está corroído pela culpa, pois foi aqui que ele negou Cristo por três vezes.

Portanto, Luca Signorelli dissimulou uma crítica direccionada à Igreja de Pedro e dos papas. Isto conduz a uma melhor compreensão quanto à *Última Ceia* de Leonardo, nomeadamente a ambígua hostilidade de Pedro, dirigida não apenas a João, mas também à sobreposta Maria Madalena.

A faca de Pedro até se torna mais lógica, relacionada com a ameaça inquisitorial, e por esta razão a mão de Pedro (segurando a faca) parece mal conectada com o respectivo braço, constituindo um esquema simbólico que autonomiza a faca, como se fosse um elemento intrusivo naquela cena bíblica.

—

This detail is directly related to one painted by Bosch¹⁹, and represents Peter waiting at the door of the “inquisitorial” court where Jesus was being interrogated (Mk.14:53-54). Peter is corroded by guilt, because it was here that he denied knowing Christ three times. Therefore, Luca Signorelli concealed a criticism aimed at the Church of Peter and of the popes. This leads to a better understanding about Leonardo’s *Last Supper*, specifically the ambiguous hostility of Peter, directed not only to John, but also to the merged Mary Magdalene.

Peter’s knife even becomes more logical, concerning the inquisitorial menace, and for this reason Peter’s hand (holding the knife) seems poorly connected to the respective arm, constituting a symbolic device that gives autonomy to the knife, like if it was an intrusive element in that biblical scene.

Assim, a faca de Pedro representa a espada integrada nas armas da Santa Inquisição. Além disso, Pedro complementa Judas, que segura uma bolsa, simbolizando ambos elementos os pecados do Vaticano. Neste contexto, a vitimizada Maria Madalena transformou-se numa figura icónica, representando simultaneamente o espírito desafiador e a autonomia intelectual dos humanistas.

Deste modo, a *Última Ceia* de Leonardo deve ser também relacionada com pinturas como o derradeiro trabalho de Tiziano (Veneza), nomeadamente a *Pietà* que este artista queria junto do seu próprio túmulo.

Em primeiro plano, Madalena grita a sua revolta (quase como uma “Marianne”), enquanto atrás ela é também a estátua que figura o Novo Testamento, sendo a mártir com a coroa de espinhos e a cruz²⁰.

—

So, Peter's knife represents the sword integrated into the coat of arms of the Holy Inquisition. Furthermore, Peter complements Judas, who holds a purse, both symbolizing the sins of the Vatican. In this context, the victimized Mary Magdalene had become an iconic figure, simultaneously representing the challenging spirit and the intellectual autonomy of the humanists.

Thereby, Leonardo's *Last Supper* should also be related to pictures such as the ultimate work of Titian (Venice), namely the *Pietà* that this artist wanted near his own tomb.

In the foreground, Magdalene shouts her anger (almost as a “Marianne”), while in the background she is also the statue that represents the New Testament, being the martyr with the crown of thorns and the cross²⁰.



Tiziano (Titian)

Pietà

Pietà

De facto, vários artistas codificavam os seus trabalhos porque testemunhavam e entendiam tanto as falhas como os perigos do alto clero, naquele tempo considerado nem o melhor exemplo, nem um mediador fiável entre a Humanidade e Cristo.

Contudo, trabalhando no verdadeiro coração da Igreja Católica, foi Michelangelo quem deu o melhor exemplo de como uma mensagem subversiva era discretamente entrelaçada nas composições oficiais.



Indeed, several artists were encoding their works because they witnessed and understood both the flaws and the dangers of the high clergy, at that time neither considered the best role model, nor a reliable mediator between Mankind and Christ.

However, working at the very heart of the Catholic Church, it was Michelangelo who gave the best example of how a subversive message was cautiously interlaced with the official compositions.

OS DOIS RIVAIS



THE TWO RIVALS

§ Apesar de coincidirem nas perspectivas humanistas e nas críticas à Igreja, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti eram pessoalmente incompatíveis, mas também rivais que procuravam desenvolver as mais engenhosas obras de arte do Renascimento.

No início do século XVI tornou-se famosa a confrontação no florentino Palazzo Vecchio, onde Leonardo e Michelangelo planearam representações das vitoriosas batalhas de Anghiari e de Cascina, em paredes opostas.

Por diferentes razões, ambos os projectos resultaram em fracasso, tendo a disputa ficado em aberto, embora Leonardo tivesse alguma vantagem, especialmente devido à sua *Última Ceia*.

Contudo, ironicamente, Michelangelo iria ser chamado para desenvolver alguns dos ambiciosos projectos para o Vaticano.



§ Despite their common humanist views and criticism about the Church, Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti were personally incompatible, but also rivals who sought to develop the most ingenious artworks of the Renaissance.

In the early 16th century became famous the confrontation in the Florentine Palazzo Vecchio, where Leonardo and Michelangelo planned representations of the victorious battles of Anghiari and Cascina, on opposite walls.

For different reasons, both projects resulted in failure, and the dispute was left open, although Leonardo had some advantage, especially due to his *Last Supper*.

However, ironically, Michelangelo would be called to develop some of the ambitious projects for the Vatican.

Materializando uma comissão do papa Júlio II, Michelangelo concebeu para a Capela Sistina uma série de imagens com múltiplas camadas de significado, as quais fundem os dois Testamentos bíblicos e a cultura clássica, celebrando igualmente a autoridade suprema dos sucessores de Pedro.

Com este projecto, Júlio II pretendia afirmar grandeza intelectual ao maravilhar e desafiar a perspicácia daqueles que integravam a “Capela Papal”, i.e. os clérigos e altos oficiais que assistiam na Capela Sistina à diária Missa Pontifícia²¹.

No entanto, se Michelangelo era agora compelido a expressar o poder e glória do papado, por outro lado ele encriptou ali as suas próprias perspectivas e críticas acerca de tal autoridade.

—

Materializing a commission from Pope Julius II, Michelangelo conceived for the Sistine Chapel a series of images with multiple layers of meaning, which blends the two biblical Testaments and Classical culture, celebrating also the supreme authority of the successors of Peter.

With this project, Julius II wanted to assert intellectual greatness by dazzling and challenging the insight of those who integrated the “Papal Chapel”, i.e. the clergymen and officials who attended the Sistine Chapel for the daily Pontifical Mass²¹.

However, if Michelangelo was now compelled to express the power and glory of the papacy, on the other hand he enciphered there is own perspectives and criticism of such authority.

Para mais, aproveitando a oportunidade, Michelangelo também pretendeu ultrapassar o génio de Leonardo e, provocadoramente, vai adaptar e desenvolver as mensagens dissimuladas na própria *Última Ceia*, de modo a registar a maior e mais subtil crítica ao opulento Vaticano.

Por ironia, além da diária Missa Pontifícia, a Capela Sistina era também o local onde cada papa era eleito.



Moreover, seizing the opportunity, Michelangelo also wanted to overcome Leonardo's genius and, provocatively, will adapt and develop the dissimulated messages of the *Last Supper* itself, in order to register the greatest and the most subtle disapproval of the opulent Vatican.

By irony, besides the daily Pontifical Masses, the Sistine Chapel was also the place where every pope was elected.

O TEMPLO FLUTUANTE



THE FLOATING TEMPLE

§ Na Capela Sistina, Michelangelo foi primeiro encarregue de pintar o tecto, onde figurou os episódios iniciais do Antigo Testamento. Posteriormente, o mesmo artista iria representar o “Julgamento Final” na parede que enquadra o altar-mor, ou por outras palavras, o Alfa e o Ómega das Sagradas Escrituras.

Acerca do tecto, Michelangelo concebeu o encadeamento central de nove cenas através de um complexo exercício de imagens sobrepostas, com o qual abriu uma segunda interpretação, mais erudita e que explica as supostas incongruências da sequência original.

Por exemplo, a oitava imagem expressa bem a sistemática intenção em combinar os dois Testamentos bíblicos, apresentando o Antigo como uma nublada previsão do Novo.



§ In the Sistine Chapel Michelangelo was first commissioned to paint its ceiling, where he depicted the initial episodes of the Old Testament. Later, the same artist would paint the *Last Judgement* on the wall that frames the high altar, or in other words, the Alpha and the Omega of the Holy Scriptures.

About the ceiling, Michelangelo conceived the central chaining of nine scenes through a complex exercise of superimposed images, with which he opened a second interpretation, more erudite and which explains the supposed incongruities of the initial sequence. For instance, the eighth image expresses well the systematic intention to merge the two biblical Testaments, presenting the Old one as a hazy preview of the New.

Assim, por um lado, a estrutura flutuante visível ao fundo representa a arca de Noé. Na sua plataforma encontram-se alguns indivíduos desesperados que ali conseguiram chegar, mas o esforço será inútil. Contudo, por outro lado, a mesma estrutura flutuante tem uma configuração estranha, pois é também uma representação simbólica de um templo cristão, realçando a Igreja cristã como a última esperança para uma efectiva salvação.

Nesta perspectiva, a cena é uma expressão visual do *Extra Ecclesiam nulla salus*, um dos mais antigos e importantes dogmas católicos, que sustenta que não existe salvação fora da Igreja.

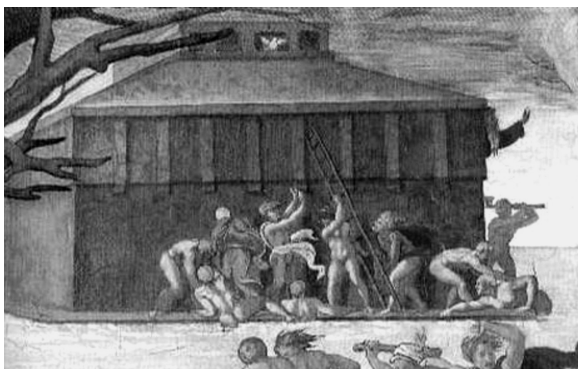
Reafirmando esta posição, a bula papal *Unam Sanctam* sublinhou que o papa é o verdadeiro líder de uma Igreja unificada, a qual foi comparada precisamente à arca de Noé.



Thus, on the one hand, the floating structure visible at the background represents Noah's ark. On its platform there are some desperate individuals who managed to get there, but the effort will be useless.

However, on the other hand, the same floating structure has a strange configuration, since it is also a symbolic representation of a Christian temple, emphasizing the Christian Church as the last hope for an effective salvation.

In this perspective, the scene is a visual expression of the *Extra Ecclesiam nulla salus*, one of the most ancient and important Catholic dogmas, which claims that there is no salvation outside the Church. Furthering this view, the Papal Bull *Unam Sanctam* underlined that the pope is the true leader of an unified Church, which was compared precisely to Noah's ark.



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(det.)



Capela Sistina
Sistine Chapel

Reforçando esta lógica, a configuração da própria Capela Sistina apresenta semelhanças com a “arca” figurada no tecto, na qual, usando uma janela como o seu púlpito, “Noé” desempenha o papel de papa e chama os verdadeiros fiéis, enquanto na janela central a pomba branca antecipa não só o fim da inundação (Antigo Testamento), mas também o advento do Espírito Santo (Novo Testamento).

Neste exercício de duplos significados, também um indivíduo egoísta na plataforma se transforma num guarda suíço, que expulsa os falsos crentes e os heréticos usando um comprido machado, que alude à característica alabarda.

Estas duplicidades e soluções de compromisso também existem noutras imagens ao longo do tecto, explicando os seus paradoxos cronológicos.



Reinforcing this logic, the configuration of the Sistine Chapel itself shows similarities to the “ark” depicted on the ceiling, in which, using a window as his pulpit, “Noah” plays the role of a pope and calls the true believers, while at the central window the white dove anticipates not only the end of the flood (Old Testament), but also the advent of the Holy Spirit (New Testament).

In this exercise of double meanings, also a selfish individual on the platform becomes a Swiss guard, who expels the false believers and the heretics using a long axe, which alludes to the characteristic halberd.

These compromise solutions and duplicities also exist in the other images along the ceiling, explaining its chronological paradoxes.

Por exemplo, de acordo com a *Bíblia*, esta oitava imagem (Gn.7:19) era suposto surgir antes da sétima (Gn.8:20), mas é precisamente através da sobreposição de camadas que Michelangelo deu coerência a toda a sequência.

—

For instance, according to the *Bible*, this eighth image (Gn.7:19) was supposed to come before the seventh (Gn.8:20), but is precisely through superimposed layers that Michelangelo gave coherence to the whole sequence.

O DESPERTAR

—

THE AWAKENING

§ De facto, Michelangelo projectou um vasto número de complexas associações na Capela Sistina. Em todo o caso, no contexto deste estudo, deverão ser especificados da Capela certos elementos que, no fim, irão apresentar Cristo não apenas como Filho de Deus, mas também como Filho do Homem.

Neste enquadramento, em primeiro lugar é necessário considerar a famosa imagem onde Deus está prestes a tocar o dedo indicador de Adão. Mais que uma criação física, Michelangelo Buonarroti figurou a concessão de divino livre arbítrio à Humanidade (representada por Adão), bem como de poder sobre as outras criaturas e coisas do mundo material (Gn.1:28-30).

Numa segunda camada, está expresso um “acordar” da Humanidade, e esta cena revela uma inspiração em *Vénus e Marte*, de Botticelli, obra hoje exibida na National Gallery de Londres.



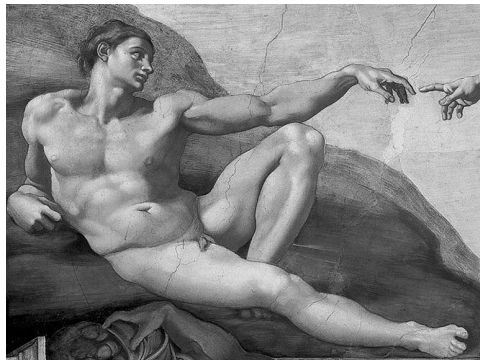
§ Indeed, Michelangelo designed a large number of complex associations in the Sistine Chapel. Nevertheless, in the scope of this study, it should be specified from the Chapel certain elements that, in the end, will present Christ not only as the Son of God, but also as the Son of Man.

Within this framework, first of all it is necessary to consider the famous image where God is about to touch Adam's index finger. So, more than a physical creation, Michelangelo Buonarroti depicted the concession of divine free will to Mankind (represented by Adam), and also power over the other creatures and things of the material world (Gn.1:28-30).

In a second layer, it is expressed an “awakening” of Mankind, and this scene shows an inspiration from Botticelli's *Venus and Mars*, today exhibited at the National Gallery of London.



Sandro Botticelli
Vénus e Marte
Venus and Mars
(det.)



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(det.)

Na verdade, tal como outros artistas, Michelangelo buscou referências nos trabalhos de Botticelli, os quais são de facto extremamente sofisticados.

Neste caso, Michelangelo adaptou e deu sequência àquele suposto tema pagão, representando no tecto da Capela Sistina a religião judaico-cristã como um despertar da Humanidade, o mesmo é dizer, uma evolução, que continuará ao longo da Capela, agora com a progressiva valorização do elemento cristão.

Mas aquela famosa cena central no tecto tem ainda outros significados, cuja descodificação requer a análise do *Julgamento Final* posteriormente pintado na mesma Capela Sistina, também por Michelangelo Buonarroti.



Actually, like other artists, Michelangelo sought references from Botticelli's works, which are indeed extremely sophisticated.

In this case, Michelangelo adapted and gave a sequel to that supposed pagan theme, representing on the ceiling of the Sistine Chapel the Jewish-Christian religion as an awakening of Mankind, that is to say, an evolution, which will continue along the Chapel, now with the progressive enhancement of the Christian element.

But that famous central scene of the ceiling has even other meanings, whose decoding requires the analysis of the *Last Judgement*, later painted in the same Sistine Chapel, also by Michelangelo Buonarroti.

A MÁQUINA DO ESPÍRITO SANTO

—

THE MACHINE OF THE HOLY SPIRIT

§ O *Julgamento Final* foi pintado na parede atrás do altar-mor, e ao centro da composição destaca-se uma invulgar imagem de Jesus Cristo, figurado como um antigo deus da mitologia clássica.

De facto, esta representação de Cristo difere substancialmente do modelo tradicional que mesmo Michelangelo seguiu na *Conversão de Saulo* (Paulo), pintada na Cappella Paolina (Vaticano), onde Cristo surge nos céus com a sua típica barba e cabelo escuro, longo e solto. Por sua parte, o Cristo no *Julgamento Final* difere de facto das representações tradicionais, emergindo como o deus Apolo do panteão clássico, o que pode ser explicado pela relação próxima entre Cristianismo e Cultura Clássica²².

Mas acerca desta perspectiva existem outros significados a serem considerados, implicando uma conexão subtil com o tecto.

§ The *Last Judgement* was painted on the wall behind the high altar, and at the centre of the composition stands out an unusual image of Jesus Christ, depicted as an ancient god of Classical mythology.

In fact, this representation differs substantially from the traditional model that even Michelangelo followed in the *Conversion of Saul* (Paul), painted in the Cappella Paolina (Vatican), where Christ appears in the skies with his typical beard and long, loose dark hair. For its part, the Christ in the *Last Judgement* is indeed different from the conventional representations, emerging as the god Apollo of the Classical pantheon, which can be explained by the close relationship between Christianity and Classical Culture²².

But about this perspective there are other meanings to be considered, implying a subtle connection with the ceiling.

Assim, deve ser notado que o Cristo no *Julgamento Final* é muito similar ao Adão no tecto, excepto no cabelo (diferença que será abordada mais tarde neste estudo).

Modelos semelhantes foram desenvolvidos por Jheronimus Bosch, por exemplo quando correlacionou o *Jardim das Delícias* (Madrid) com o *S. João em Patmos* (Berlim).

Nestas pinturas, as figuras de Adão (Madrid) e de João (Berlim) são a mesma, representando respectivamente o Génesis (Alpha) e a Revelação, ou Apocalipse (Ómega).

João o Apóstolo (igualmente tido como o Evangelista) foi o autor da derradeira Revelação, sendo considerado também, enquanto favorito de Cristo, o pináculo dos homens nascidos apenas da carne, sem intervenção divina (por sua parte, Jesus e João Baptista entram numa categoria diferente, Lc.1:12-13, 30-31).

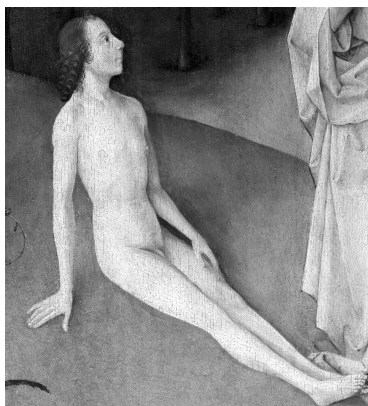
—

Thus, it should be noted that the Christ in the *Last Judgement* is very similar to the Adam on the ceiling, except the hair (this difference will be addressed later in this study).

Suchlike models had been developed by Jheronimus Bosch, for instance when he correlated the *Garden of Earthly Delights* (Madrid) with the *St. John on Patmos* (Berlin).

In these paintings, the figures of Adam (Madrid) and of John (Berlin) are the same, representing respectively the Genesis (Alpha) and the Revelation, or Apocalypse (Omega).

John the Apostle (also regarded as the Evangelist) was the author of the ultimate Revelation, but also, as Christ's favourite, he was considered the pinnacle of the men only born of the flesh, without divine intervention (for their part, Jesus and John the Baptist enter a different category, Lk.1:12-13, 30-31).



Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias
The Garden of Earthly Delights
(det.)



Jheronimus Bosch
S. João em Patmos
St. John on Patmos
(det.)

É agora conhecido que Bosch projectou elaboradas ligações simbólicas entre vários dos seus trabalhos, e Michelangelo adoptou este modelo na Capela Sistina²³.

Portanto, no tecto e no *Julgamento Final*, as figuras de Adão e de Cristo são muito idênticas sinalizando o Messias como o “Alfa e o Ómega, o princípio e o fim, o primeiro e o último” (Ap.22:13).

Mas em simultâneo, este expediente destaca de modo subtil a dimensão carnal de Jesus, em particular enquanto Filho do Homem, ou por outras palavras, um descendente de Adão (Lc.3:23-38).

Contudo, a mesma lógica deve ser aplicada à imagem de Adão, o qual no tecto também representa Cristo.



It is now known that Bosch designed elaborate symbolic links between several of his works, and Michelangelo adopted this model in the Sistine Chapel²³.

So, on the ceiling and in the *Last Judgement*, the figures of Adam and of Christ are much alike, signaling the Messiah as the “Alpha and the Omega, the beginning and the end, the first and the last” (Rev. 22:13).

But at the same time, this device subtly enhances the carnal dimension of Jesus, in particular as the Son of Man, or in other words, an Adam’s descendant (Lk.3:23-38).

However, the same logic should be applied to the image of Adam, who on the ceiling also represents Christ.

O seu “acordar” é igualmente uma “ressurreição”, e uma variante deste modelo simbólico pode ser ainda visto na estátua de Júlio II, no seu túmulo em Roma, descansando mas ao mesmo tempo acordando da sua morte no fim dos tempos²⁴.

Assim, no tecto da Capela Sistina, encontram-se o Pai e o Seu regressado Filho, e do contacto iminente irá emergir o Espírito Santo, que deverá descer para inspirar os cardeais durante cada eleição de um novo papa²⁵.

Também a este propósito, a famosa imagem no tecto é comparável à já referida *Conversão de Saulo* (Cappella Paolina, Vaticano), também por Michelangelo, onde a faísca divina desce como um raio de energia.

—

His “awakening” is also a “resurrection”, and a variant of this symbolic model can also be seen in the statue of Julius II, on his tomb in Rome, resting but at the same time awakening from his death at the End of Days²⁴.

Thus, on the ceiling of the Sistine Chapel, there are the Father and His returned Son, and from the imminent contact will emerge the Holy Spirit, which should descend to inspire the cardinals during every election of a new pope²⁵.

Also in this regard, the famous image on the ceiling is comparable with the aforementioned *Conversion of Saul* (Cappella Paolina, Vatican), also by Michelangelo, where the divine spark comes down as a beam of energy.

Na essência, tal corresponde ao que está prestes a acontecer na Capela Sistina.

Não é portanto por acaso que aqueles dois dedos no tecto sugerem quase instintivamente uma criação de energia, pois a Capela Sistina pretende ser uma “máquina” capaz de invocar o Espírito Santo.

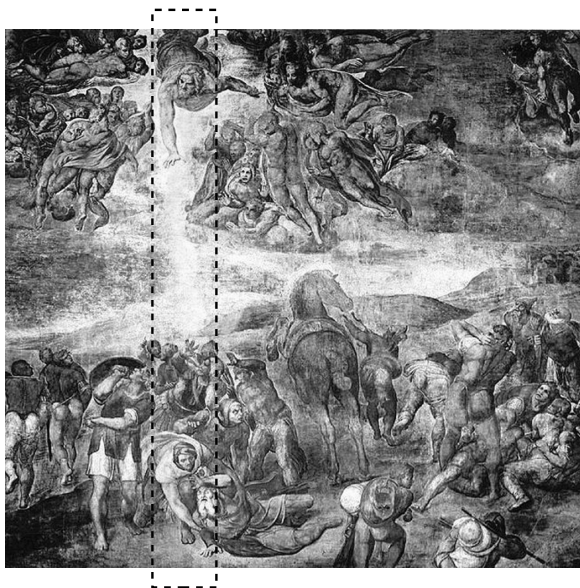
Naquele edifício, alguns destes assuntos estão codificados porque expressam não só a humanidade de Cristo, mas também outros ideais controversos do próprio Michelangelo, o qual elevou as suas provocações dissimuladas para um nível ainda mais alto.



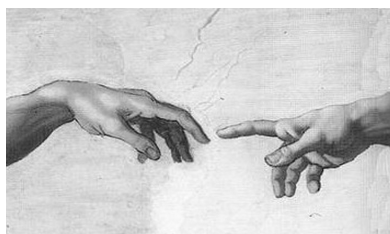
In essence, this corresponds to what is about to happen in the Sistine Chapel.

It is therefore not by chance that those two fingers on the ceiling suggest almost instinctively a creation of energy, since the Sistine Chapel is meant to be a “machine” able to invoke the Holy Spirit.

In that building, some of these issues are encoded because they express not only Christ’s humanity, but also other controversial ideas of Michelangelo himself, who increased his veiled provocations up to an even higher level.



Michelangelo Buonarroti
Conversão de Saulo
Conversion of Saul



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(det.)

A PROVOCAÇÃO PARA A ETERNIDADE

—

THE PROVOCATION FOR ETERNITY

§ Mesmo naquela altura, e apesar dos seus trabalhos para a Santa Sé, era já conhecido no Vaticano que Michelangelo tinha crenças espirituais autónomas, sendo íntimo de Vittoria Colonna e do seu grupo, que advogava uma reforma interna da Igreja.

Precisamente neste contexto, o artista defendeu uma relação mais próxima e pessoal entre cada crente e Jesus Cristo, O qual saberia compreender por experiência própria as vicissitudes da Humanidade.

Apesar de Michelangelo ter conseguido dissimular essa dimensão humana na própria Capela Sistina, os seus conhecidos ideais e temperamento belicoso valeram-lhe uma crescente hostilidade por parte do alto clero, compensada por algumas amizades poderosas no Vaticano.



§ Even back then, and despite His Works for the Holy See, it was already known in the Vatican that Michelangelo had autonomous spiritual beliefs, being intimate with Vittoria Colonna and her group, who advocated an internal reform of the Church.

Precisely in this context, the artist defended a closer and more personal relationship between each believer and Jesus Christ, Who would understand by His own experience the vicissitudes of Mankind.

Although Michelangelo managed to conceal that human dimension in the Sistine Chapel itself, his known ideas and bellicose temper earned him a growing hostility of the high clergy, compensated by a few powerful friendships in the Vatican.

Quando Michelangelo morreu, foi proibido o transporte do seu corpo de Roma para Florença, onde o artista queria ser sepultado. Contudo, os seus mais próximos cumpriram esse desejo disfarçando e transportando o cadáver.

Para trás, Michelangelo deixou a sua maior provocação na Capela Sistina, evocando Maria Madalena – o símbolo maior da dimensão carnal de Cristo.

Para entender este assunto, é necessário examinar a área central do *Julgamento Final*, onde Cristo está junto de uma jovem Virgem Maria, ambos enquadrados por uma grande auréola luminosa, que funde o sol redondo (do qual Apolo era deus) com uma mandorla cristã, em forma amendoada.

O casal está assim separado de todos os demais, e aquela figura feminina até parece procurar a protecção de Cristo.

—

When Michelangelo died, it was denied the transportation of his body from Rome to Florence, where the artist wanted to be buried. However, his close ones fulfilled this wish by disguising and carrying out the corpse.

Behind, Michelangelo left in the Sistine Chapel his greatest provocation, evoking Mary Magdalene – the main symbol of Christ's carnal dimension.

To understand this issue, it is necessary to examine the central area of the *Last Judgement*, where Christ is next to a young Virgin Mary, both of them framed by a large luminous aureole, which blends the round sun (of which Apollo was god) with an almond-shaped Christian mandorla.

The couple is thus separated from all the rest, and that feminine figure even appears to seek Christ's protection.



Michelangelo Buonarroti
O Julgamento Final
The Last Judgement
(det.)

Numa primeira codificação sobreposta, é muito provável que essa mulher comece por homenagear Vittoria Colonna, mesmo porque o trabalho foi pintado quando ela se viu obrigada a fugir de Roma.

Acerca deste assunto, deve ser considerado o desenho de uma *Pietà* oferecido por Michelangelo a Vittoria Colonna (Boston).

Nesta imagem, acima do corpo morto de Cristo, a Virgem Maria (também Colonna e Maria Madalena) abre os braços como se ela própria fosse a crucificada (ou recebesse os estigmas), lembrando as posturas simbólicas na *Última Ceia* de Leonardo, ou na *Crucificação com Maria Madalena*, por Luca Signorelli.

Neste contexto artístico, a figura feminina ao centro do *Julgamento Final* também representa Maria Madalena, como na *Última Ceia* de Leonardo da Vinci²⁶.



In a first superimposed encoding, it is very likely that woman starts by honouring Vittoria Colonna, even because the work was painted when she was forced to flee Rome.

On this matter, it should be considered the drawing of a *Pietà* offered by Michelangelo to Vittoria Colonna (Boston).

In this image, above the dead body of Christ, the Virgin Mary (also Colonna and Mary Magdalene) opens her arms as if she herself was the crucified one (or received the stigmata), resembling the symbolic postures in Leonardo's *Last Supper*, or in the *Crucifixion with Mary Magdalene*, by Luca Signorelli.

In this artistic context, the feminine figure at the centre of the *Last Judgement* also represents Mary Magdalene, as in the *Last Supper* of Leonardo da Vinci²⁶.



Michelangelo Buonarroti
Pietà oferedida a Vittoria Colonna
Pietà offered to Vittoria Colonna

Existem de facto diversos pontos de contacto entre estas duas grandes obras, e é até verificável que o *Julgamento Final* é um surpreendente epílogo da *Última Ceia*.

Assim, nesta pintura de Leonardo, Jesus Cristo afasta-se da figura compósita, enquanto no *Julgamento Final* eles reúnem-se finalmente, agora num cenário que representa o outro mundo.

Cerca de um século depois do *Julgamento Final* de Michelangelo, um trabalho arguto de Daniele Crespi, hoje na Pinacoteca de Brera (Milão), iria combinar as duas pinturas anteriores.

Portanto, o casal é directamente reunido nesta nova *Última Ceia*, cuja composição foi por sua vez inspirada no efeito povoado que circunda o par central no *Julgamento Final* de Michelangelo.



There are indeed several contact points between these two large paintings, and it is even observable that the *Last Judgement* is a surprising epilogue of the *Last Supper*.

So, in this Leonardo's painting, Jesus Christ moves away from the composite figure, whereas in the *Last Judgement* they are finally reunited, now in a scenery that represents the other world.

About a century after Michelangelo's *Last Judgement*, a sharp work by Daniele Crespi, today exhibited at the Milanese Pinacoteca de Brera, would combine the two previous paintings.

Thus, the couple is directly reunited in this new *Last Supper*, whose general composition was in turn inspired in the crowded effect that surrounds the central pair, in Michelangelo's *Last Judgement*.



Daniele Crespi
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)

AS PROJECCÕES

—

THE PROJECTIONS



Michelangelo Buonarroti
O Julgamento Final
The Last Judgement
(det.)

§ Para melhor compreender o rigor e a sofisticação da engenharia simbólica de Michelangelo, é importante notar como o casal central está isolado de todos os outros personagens.

Em torno destas duas figuras existe um anel formado por vários indivíduos, os quais, por sua vez, estão separados daqueles que ocupam todo o espaço remanescente, para a esquerda e para a direita.

Numa observação mais detalhada, aquele círculo envolvente cria uma tensa atmosfera de respeito, medo e até animosidade.

Considerando o objecto deste estudo, é pertinente destacar certos aspectos, tais como a presença de André (com a sua cruz em aspa), virando-se para chamar Maria Madalena, a qual irá surgir novamente, projectada na referida mulher compósita junto de Cristo.



§ To fully understand the accuracy and sophistication of Michelangelo's symbolic engineering, it is important to note how the central couple is isolated from all the other characters.

Around these two figures there is a ring formed by several persons, who in turn are also separated from those that occupy the remaining space, to the left and to the right.

In a more detailed view, that circle creates a tense atmosphere of respect, fear and even animosity.

Considering the object of this study, it is pertinent to highlight certain aspects, such as the presence of Andrew (with his saltire), turning over to call Mary Magdalene, who will appear again, projected on the mentioned composite woman next to Christ.

Este expediente é similar àquele previamente utilizado por Leonardo na sua *Última Ceia*, nomeadamente na duplicação e projecção de Jesus na imagem de Tiago Maior.

No *Julgamento Final* de Michelangelo, também a cruz em aspa é projectada na mulher compósita central, que cruza os pulsos²⁷.

Este princípio pode ser melhor entendido ao verificar-se outra cena na já referida oitava secção do tecto, a qual representa a Grande Inundação, tendo na área central uma pequena ilha rochosa.

Um homem chega aqui carregando um corpo, e este detalhe corresponde a uma tradicional Descida da Cruz, sendo a tenda na ilha uma representação simbólica do túmulo de José de Arimateia, onde Jesus foi sepultado.



This expedient is similar to that one previously used by Leonardo in his *Last Supper*, namely in the duplication and projection of Jesus on the image of James the Greater.

In Michelangelo's *Last Judgement*, also the saltire is projected on the central composite woman, who crosses her wrists²⁷.

This principle can be better understood by looking at another scene of the aforementioned eighth section of the ceiling, which represents the Great Flood, having in the central area a small rocky island.

A man arrives here carrying a body, and this detail corresponds to a traditional Descent from the Cross, being the tent on the island a symbolic depiction of the tomb of Joseph of Arimathea, where Jesus was buried.



Michelangelo Buonarroti

Tecto da Capela Sistina

Ceiling of the Sistine Chapel

(det.)

No lado oposto da tenda encontra-se a Virgem lutuosa e o “Enterro” de Cristo, assemelhando-se ao trabalho homónimo também pintado por Michelangelo (Londres).

Assim, naquela pequena ilha, o artista duplicou o corpo em duas narrativas sobrepostas: um naufrago inconsciente na inundação (Antigo Testamento); e o Messias morto (Novo Testamento)²⁸.

Olhando em retrospectiva, inicialmente experimentados por pintores flamengos (especialmente Rogier van der Weyden e seus discípulos), estas duplicações e projecções de identidades haviam sido entretanto desenvolvidas por alguns artistas italianos do Renascimento, a começar por Sandro Botticelli.

Um exemplo interessante pode ser encontrado na sua *Lamentação sobre o Cristo Morto* (Munique).

—

On the opposite side of the tent there is the crying Virgin Mary and the “Entombment” of Christ, resembling a namesake work also painted by Michelangelo (London).

Thus, in that small island, the artist duplicated the body in two overlapped narratives: an unconscious castaway in the flood (Old Testament); and the dead Messiah (New Testament)²⁸.

Looking back, initially experimented by Flemish painters (especially Rogier van der Weyden and his disciples), these duplications and projections of identities had been in the meantime developed by some Italian artists of the Renaissance, starting by Sandro Botticelli.

An interesting example can be found in his *Lamentation over the Dead Christ* (Munich).



Sandro Botticelli
Lamentação sobre o Cristo Morto
Lamentation over the Dead Christ

Para decifrar esta enigmática pintura, deve ser notado que as três jovens mulheres em torno de Cristo são na verdade uma só: Maria Madalena, em diferentes etapas.

Primeiro, ela seca os pés de Cristo com o seu próprio cabelo; a seguir, ela beija-O apaixonadamente; finalmente, de pé e segurando os pregos, ela é a viúva proscrita pela Igreja.

Esta última Madalena cobre a face, e é possível que também represente o próprio Botticelli (compare-se com o auto-retrato do artista na *Adoração dos Magos*, em Florença²⁹).

De facto, o orgulhoso Botticelli sempre se considerou um renegado, especialmente desde a década de 90 do século XV até à sua morte, em 1510. Atendendo ao contexto, esta identificação simbólica com Madalena não é absolutamente surpreendente.



To decipher this enigmatic picture, it should be noted that the three young women surrounding Christ are actually just one: Mary Magdalene, at different stages.

First, she dries Jesus' feet with her own hair; next she kisses Him passionately; finally, standing and holding the nails, she is a window proscribed by the Church.

This last Magdalene covers her face, and it is possible that she also represents Botticelli himself (compare it to the self-portrait of the artist in the *Adoration of the Magi*, at the Uffizi²⁹).

In fact, the proud Botticelli always considered himself as an outcast, especially from the 1490s until his death, in 1510. Giving the context, his symbolic identification with Magdalene is not absolute surprising.

Também deve ser realçado que o único santo prestável é João (outra projecção de Botticelli). Inclusivamente, João e as três jovens mulheres formam uma cruz de Santo André.

Pedro está colocado de lado, enquanto Jerónimo e Paulo seguram uma pedra e uma espada, seus atributos, mas nesta circunstância possíveis símbolos da posição oficial da Igreja relativamente a Maria Madalena (eles até se inclinam dubiamente sobre ela).

Esta pintura³⁰ é um bom exemplo da capacidade artística e intelectual de Sandro Botticelli, o qual influenciou profundamente Michelangelo.

Em 1510, o ensombrado Botticelli morreu, e o seu admirador e compatriota florentino Michelangelo, que na altura pintava o tecto da Capela Sistina, homenageou ali a sua referência agora falecida.

—

It also should be noted that the only helpful saint is John (another projection of Botticelli). For more, John and the three young women even form a saltire.

Peter is placed aside, while Jerome and Paul hold a stone and a sword, their attributes, but in this circumstance also possible symbols of the official position of the Church regarding Mary Magdalene (they even stand dubiously over her).

This painting³⁰ is a good example of the artistic and intellectual abilities of Sandro Botticelli, who profoundly influenced Michelangelo.

In 1510 the shadowed Botticelli died, and his admirer and Florentine compatriot Michelangelo, who at the time was painting the ceiling of the Sistine Chapel, honoured there his deceased colleague.

Assim, na mencionada tenda que representa o túmulo de José de Arimateia, é visível um simbólico homem amargurado com um pequeno barril, de onde provém a alcunha de Alessandro Filipepi “Botticelli”.

—

So, in the aforementioned tent which represents the tomb of Joseph of Arimathea, one can see a symbolic sad man with a small barrel, from which came the celebrated nickname of Alessandro Filipepi “Botticelli”.



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(det.)

O ANEL DIVIDIDO

—

THE DIVIDED RING

§ Toda esta versatilidade simbólica é bem expressa no *Julgamento Final* de Michelangelo, primeiramente na conexão entre as duas mulheres na área central da pintura.

Aquela junto de André apenas representa Maria Madalena, e por isso ela apenas tem um dedo na sua face. A outra mulher, imediatamente junto de Cristo, é a mencionada figura compósita, e isso é reforçado pelos dois dedos destacados³¹.

As duas mulheres viram as suas faces, evitando o hostil lado direito do anel (na verdade à esquerda de Cristo), onde está representada a Igreja institucional liderada por Pedro³².

Abaixo dele, um ameaçador S. Bartolomeu mostra a faca usada no seu próprio martírio, segurando também a própria pele esfolada, simbolizando a ressurreição física dos corpos para o Julgamento Final.

—

§ All this symbolic versatility is well expressed in Michelangelo's *Last Judgement*, firstly in the connection between the two women on the central area of the painting.

The one next to Andrew only represents Mary Magdalene, and because of that she has just one finger on her face. The other woman, right beside Christ, is the mentioned composite figure, and this is reinforced by the two enhanced fingers³¹.

Both women turn away their faces, avoiding the hostile right half of the ring (actually to the left of Christ), in which is represented the institutional Church led by Peter³².

Below him, a threatening St. Bartholomew shows the knife used in his own skinning, as he also holds his own flayed skin, symbolizing the physical resurrection of the bodies for the Last Judgement.

A respeito da verdadeira identidade desse intimidador “S. Bartolomeu”, e descartando a hipótese de que seja Pietro Aretino³³, diversos aspectos apontam para o cardeal Giovanni Pietro Carafa, o duro promotor e reorganizador da Inquisição, e um antigo inimigo declarado quer de Michelangelo, quer de Vittoria Colonna.

Em breve o poderoso Carafa seria eleito papa (Paulo IV), e uma das suas decisões imediatas foi o cancelamento do salário de Michelangelo.

No seu *Julgamento Final*, o artista codificou essa velha hostilidade, razão pela qual “S. Bartolomeu” (Carafa) segura uma pele que de facto representa Michelangelo.

—

Regarding the true identity of that menacing “St. Bartholomew”, and discarding the assumption that he his Pietro Aretino³³, several aspects point to cardinal Giovanni Pietro Carafa, the harsh promoter and reorganizer of the Inquisition, and a long time declared enemy of both Michelangelo and Vittoria Colonna.

Soon the powerful Carafa would become elected Pope (Paul IV), and one of his immediate decisions was the cancellation of Michelangelo’s salary.

In his *Last Judgement*, the artist encoded that old hostility, reason why “St. Bartholomew” (Carafa) holds a skin that indeed represents Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti
O Julgamento Final
The Last Judgement
(det.)



Paulo IV (Cardeal Carafa)
Paul IV (Cardinal Carafa)

S. Bartolomeu foi escolhido para este papel ingrato devido à sua faca (um subtil símbolo da Inquisição), a qual é mostrada ameaçadoramente ao casal central, sem a preocupação de a esconder neste novo contexto de Revelação [Apocalipse] (ao contrário de Pedro, na *Última Ceia* de Leonardo).

De facto, o sinistro “Bartolomeu” está junto a um grupo que inclui Pedro e Paulo, os dois pilares da Igreja oficial, enquanto que no outro lado do anel se encontram os que Cristo mais amava, especialmente a Virgem Maria, Maria Madalena, André, João Baptista e João (o Seu apóstolo favorito), o qual é o que mais se assemelha a Jesus.

Algumas destas figuras têm outras identidades combinadas, reforçando a mesma lógica: no lado direito de Cristo (esquerdo para o observador), Michelangelo figurou a dimensão positiva da Igreja, ao passo que à Sua esquerda (direita para o observador) é representado o Cristianismo institucional e degenerado.

—

St. Bartholomew was chosen for this ungrateful role due to his knife (a subtle symbol of the Inquisition), which is threateningly displayed to the central couple, without the worry of hiding it, in this new context of Revelation (unlike Peter, in Leonardo's *Last Supper*).

In fact, the ominous “Bartholomew” is next to a group that includes Peter and Paul, the two pillars of the official Church, whereas in the other side of the ring there are Christ's loved ones, especially the Virgin Mary, Mary Magdalene, Andrew, John the Baptist and John (His favourite apostle), who is the one that most resembles Jesus.

Some of these figures have other combined identities, reinforcing the same logic: on the right side of Christ (left to the viewer), Michelangelo depicted the positive dimension of the Church, whereas on His left (right to the viewer) is represented the institutional and degenerated Christianity.



Michelangelo Buonarroti

O Julgamento Final

The Last Judgement

(det.)

O ambíguo gesto de Jesus até constitui uma reacção defensiva, mas também uma condenação daqueles que corromperam a Igreja, correspondendo a uma passagem bíblica precisa: “Depois dirá aos que estiverem à Sua esquerda – Afastem-se de mim, malditos, vão para o fogo eterno que foi preparado para o diabo e seus anjos” (Mt.25:41)³⁴.

Inferiormente aos personagens censurados, anjos diabólicos cumprem a sentença e puxam para baixo várias almas condenadas, incluindo uma de cabeça para baixo, com uma bolsa e duas chaves, discretamente simbolizando os sucessores de Pedro (o qual foi crucificado de cabeça para baixo).

Este assunto deve ser relacionado com a *Última Ceia* de Leonardo, onde Judas (segurando uma bolsa) e Pedro (com uma faca) realizam um movimento similar, formando virtualmente uma cruz de Santo André.

—

The ambiguous gesture of Jesus Christ even constitutes a defensive reaction, but also a condemnation of those who corrupted the Church, corresponding to a precise biblical reference: “Then He will say to those on His left – Depart from me, you who are cursed, into the eternal fire prepared for the devil and his angels (Mt.25:41)³⁴.

Immediately below the censured characters, diabolic angels execute the sentence and pull downwards several condemned souls, including one upside down, with a purse and two keys, subtly symbolizing the successors of Peter (who was crucified upside down).

This issue should be related to Leonardo’s *Last Supper*, where Judas (holding a purse) and Peter (with a knife) perform a similar movement, forming a St. Andrew’s saltire.

Além disso, nas cópias do século XVI é bem visível que a bolsa de Judas tem dois elementos que de algum modo lembram duas chaves. Por seu turno, como já mencionado noutro capítulo, no século XVII Daniele Crespi iria adaptar numa nova *Última Ceia* a anterior pintura de Leonardo da Vinci, combinando-a também com o *Julgamento Final* de Michelangelo.

Assim, ao topo da obra de Crespi, Jesus e João/Madalena estão flanqueados por Pedro e Tiago Maior, como na pintura de Leonardo. Contudo, o resto da composição segue essencialmente o conceito do *Julgamento Final* de Michelangelo, e na metade direita deste novo anel é ainda visível um personagem que também mostra abertamente uma faca (aqui decerto o censurável Tomé, numa variante do dedo na *Última Ceia* de Leonardo), enquanto Judas está em baixo, segurando uma bolsa.

Furthermore, in the copies of the 16th century it is readily evident that Judas's purse has two elements which somehow remind two keys.

On the other hand, as mentioned in a previous chapter, in the 17th century Daniele Crespi would adapt in a new *Last Supper* the previous painting of Leonardo da Vinci, also combining it with the *Last Judgement* by Michelangelo.

Thus, at the top of Crespi's work, Jesus and John/Magdalene are flanked by Peter and James the Greater, as in Leonardo's painting. However, the rest of the composition follows essentially the concept of Michelangelo's *Last Judgement*, and on the right of this new ring is also visible a character openly showing a knife (here surely the censurable Thomas, in a variant of his pointed finger in Leonardo's work), while Judas is below, holding a purse.



Daniele Crespi
A Última Ceia
The Last Supper
(det.)

De facto, Pedro, Tomé e Judas são novamente aqueles com uma conotação negativa, expressando em última análise os pecados da Igreja oficial.

Mas regressando à Capela Sistina e ao *Julgamento Final* de Michelangelo, em síntese, o anel que rodeia o casal central (reforçando a sua união³⁵) tem de facto uma complexa estrutura simbólica, dividida em dois grupos essenciais: um pacífico e familiar; e o outro agressivo e temeroso³⁶.

—

Indeed, Peter, Thomas and Judas are again those with a negative connotation, ultimately expressing the sins of the official Church.

But returning to the Sistine Chapel and to Michelangelo's *Last Judgement*, in synthesis, the ring that surrounds the central couple (reinforcing their union³⁵) has indeed a complex symbolic structure, divided in two fundamental halves: one peaceful and familiar; and the other aggressive and fearful³⁶.

PAI E FILHO



FATHER AND SON



Michelangelo Buonarroti
O Julgamento Final
The Last Judgement
(det.)

§ Com o seu poderoso gesto, Jesus também cria um espaço autónomo para Si e para a Sua companheira.

De facto, Cristo é aqui apresentado como um cônjuge, e isto parece estar relacionado com um detalhe suspeito, especificamente uma seta no Seu colo, formada pelas pregas do manto, o qual por sua vez apresenta duas cores distintas, insinuando a natureza compósita da figura³⁷.

Por sua parte, a mulher até parece esperar a descida daquele braço levantado sobre os seus ombros, para um conforto definitivo (como acontecerá mais tarde, no trabalho de Crespi).

Este detalhe do *Juíço Final* parece estar relacionado com a *Criação de Adão* no tecto. Apesar de cronologicamente separadas, ambas as pinturas complementam-se mutuamente e formam um ciclo simbólico.

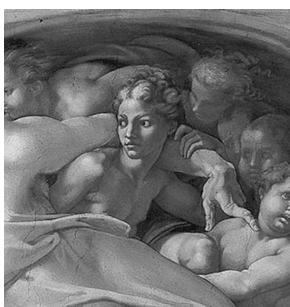


§ With His powerful gesture, Jesus also creates an autonomous space for Him and for His companion.

In fact, Christ is here presented also as a spouse, and this seems to be related to a suspicious detail, specifically an arrow on His lap, formed by the folds of the cloak, which in turn presents two distinct colours, insinuating the composite nature of the figure³⁷.

For her part, she even seems to expect the descent of that raised arm over her shoulders, for a definitive comfort (as will occur later, in Crespi's work).

This detail of the *Last Judgement* appears to be related to the *Creation of Adam* on the ceiling. Although chronologically separated, both paintings complement each other and form a symbolic cycle.



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(dets.)

No tecto e prestes a tocar o dedo de Adão, o poderoso Deus é também o Seu próprio Filho (razão pela qual o Seu outro dedo indicador conecta com um saliente *putto* simbólico).

Além disso, esta imagem tem um duplo significado. Assim, numa segunda camada, e considerando Adão como o acordado (ressuscitado) Cristo retornando a Seu Pai, neste caso o poderoso Deus é apenas o Pai.

Trata-se de mais um exemplo da flexibilidade conceptual deste tipo de arte, que deliberadamente não procura representações estáticas, mas narrativas dinâmicas que combinam as imagens encomendadas com a própria perspectiva dos livres-pensadores.

—

On the ceiling and about to touch Adam's finger, the powerful God Father is also His own Son (reason why His other index finger connects to a symbolic, enhanced *putto*).

Moreover, this image has a double meaning. Thus, in a second layer and considering Adam as the awakened (resurrected) Christ returning to His Father, in this case the powerful God is just the Father.

This is another example of the conceptual flexibility of this kind of art, which deliberately does not seek static representations, but dynamic narratives that combine the commissioned images with the own perspectives of the freethinkers.

Portanto, no tecto da Capela Sistina, ao considerar-se as duas figuras principais como Adão e Deus, Este último é, como primeiramente mencionado, quer o Pai quer o Filho, O qual (o Filho) sub-reptícia e discretamente abraça uma jovem mulher (Madalena), que olha sedutoramente para Adão (que também representa Cristo).

Em suma, mesmo no tecto Michelangelo encriptara a dimensão humana de Deus (enquanto Filho), simbolizada pela desafiadora Maria Madalena, várias vezes adaptada pelos artistas do Humanismo.

Neste contexto, além de afirmarem a dignidade do corpo humano, as diversas figuras nuas que Michelangelo pintara na Capela (algumas em poses provocantes), eram também possivelmente pretextos para desviar a atenção dos clérigos dos assuntos ainda mais controversos³⁸.

—

So, on the ceiling of the Sistine Chapel, if one considers the two main figures as Adam and God, this last One is, as firstly mentioned, both the Father and the Son, Who (the Son) surreptitiously and slightly embraces a young woman (Magdalene), who in turn looks seductively at Adam (also representing Christ).

Therefore, even on the ceiling Michelangelo had encrypted the human dimension of God (as the Son), symbolized by the challenging Mary Magdalene, several times adopted by the artists of the Humanism.

In this context, besides stating the dignity of the human body, the several Michelangelo's nudes in the Chapel (some in provocative postures) were also likely a device to divert attention of clergymen from even more controversial issues³⁸.

Numa perspectiva geral, não faz sentido considerar que personalidades como Michelangelo ou Leonardo se confinassem a executar as intenções de altos clérigos, sem introduzirem os seus próprios ideais através da manipulação de ambiguidades e de significados sobrepostos.

—

On a general perspective, it makes no sense that personalities like Michelangelo or Leonardo confined themselves to carry out the intentions of high clergymen, without adding their own ideas by managing ambiguities and multiple meanings.

O GRANDE GUIA



THE GREAT GUIDE

§ Partilhando ideais e estando escudados pela ambiguidade dos seus trabalhos, vários artistas da Renascença revelavam algum grau de “cumplicidade” e mesmo admiração mútua.

Não obstante, os seus trabalhos também apresentam expressões codificadas de incompatibilidades pessoais e rivalidades competitivas.

Neste contexto, a disputa entre Leonardo e Michelangelo deve ser considerada numa perspectiva mais ampla, mesmo porque entretanto uma nova figura surgiu em Roma, aspirando a desafiar a proeminência de Michelangelo.

O seu nome era Rafael Sanzio, um profundo admirador de Leonardo e das suas obras, tais como a *Mona Lisa*³⁹.



§ Sharing ideals and being shielded by the ambiguity of their works, several artists of the Renaissance revealed some degree of “complicity” and even mutual admiration.

However, their works also present encoded expressions of personal incompatibilities and competitive rivalries.

In this context, the dispute between Leonardo and Michelangelo should be considered in a wider perspective, even because in the meantime a new individual arose in Rome, aspiring to challenge Michelangelo’s prominence.

His name was Raphael Sanzio, being a profound admirer of Leonardo and of his works, such as the *Mona Lisa*³⁹.



Rafael (Raphael) Sanzio
A Escola de Atenas
The School of Athens
(det.)

Neste panorama, e provavelmente com um intuito provocatório (dirigido a Michelangelo), Rafael destacou Leonardo como Platão, considerado o mais importante dos filósofos, apontando para o seu mundo superior das ideias (*Escola de Atenas*, Vaticano).

Com este artifício, Rafael apresenta Leonardo da Vinci como o primeiro dos mestres italianos, adaptando o gesto de Tomé na *Última Ceia* de Leonardo, dando-lhe agora um significado real.

Pela sua parte, Michelangelo iria enfatizar o papel de Sandro Botticelli⁴⁰, considerando-o o autêntico pioneiro italiano do complexo sistema originalmente desenvolvido por pintores flamengos.

Na verdade, para Michelangelo Buonarroti esta questão assumia contornos nacionalistas, pois ele sempre tentou autonomizar e elevar a arte Italiana-Florentina, trazendo-a para fora da influência flamenga.

In this context, and likely with a provocative purpose, (aimed at Michelangelo), Raphael enhanced Leonardo as Plato, considered the most important philosopher, pointing out to his superior world of ideas (*School of Athens*, Vatican).

With this device, Raphael presents Leonardo da Vinci as the first of the Italian masters, adapting the gesture of Thomas in Leonardo's *Last Supper*, giving it now a real meaning.

By his part, Michelangelo would emphasize the role of Sandro Botticelli⁴⁰, considering him the true Italian pioneer of the complex system originally developed by Flemish painters.

Actually, for Michelangelo Buonarroti this issue had a nationalist dimension, since he always wanted to empower and elevate the Italian-Florentine art, bring it out of the Flemish influence.

De facto, apesar da divisão política da Península Itálica, existia ali uma forte identidade cultural, irradiando especialmente a partir de Florença.

Neste processo, Michelangelo irá apresentar Botticelli também como a verdadeira contraparte italiana ao prestigiado Rogier van der Weyden, cuja memória vinha sendo celebrada nos territórios flamengos e neerlandeses.

Na verdade, surpreendentemente, este artista setentrional foi simbolicamente retratado em vários trabalhos do século XV, e mesmo em alguns do início do século XVI⁴¹.

Profundamente orgulhoso das suas raízes Italianas-Florentinas, Michelangelo primeiro homenageou Botticelli no tecto da Capela Sistina, como referido anteriormente. Contudo, deve ser notado agora que esta figura simbólica representando Botticelli faz par com o “Cristo” a ser sepultado.



In fact, despite the political division of the Italian Peninsula, there existed a strong cultural identity, radiating especially from Florence. In this process, Michelangelo will present Botticelli also as the Italian counterpart of the masterful Rogier van der Weyden, whose memory was being celebrated in the Flemish and Dutch territories. Indeed, surprisingly, this northern artist was symbolically portrayed in several works of the 15th century, and even in a few of the beginning of the 16th century⁴¹.

Profoundly proud of his Italian-Florentine roots Michelangelo first honoured Botticelli on the ceiling of the Sistine Chapel, as aforementioned. However, it should be noted that this symbolic figure representing Botticelli makes a pair with the “Christ” being entombed.

Posteriormente, Michelangelo desenvolveu o seu tributo no *Julgamento Final*, adaptando apenas certas características para sugerir uma identidade real (Botticelli) numa figura bíblia (Cristo).

Assim, no *Julgamento Final*, o intrigante cabelo de Jesus é muito semelhante ao dos auto-retratos de Sandro Botticelli na *Adoração dos Magos* (Florença), e nas *Lamentações* actualmente exibidas em Munique e Milão (no papel de João).

Também nesta lógica, o Cristo barbeado corresponde ao Botticelli barbeado, o qual havia antes concebido esta representação invulgar do Messias [páginas 98 e 127].

Seguindo este raciocínio, parece plausível que o triunfante Cristo na Capela Sistina também pretenda homenagear o desconsiderado Sandro Botticelli, com quem o renegado Michelangelo mais se identificava.

—

Later, Michelangelo developed his tribute in the *Last Judgement*, adapting just certain features to suggest a real identity (Botticelli) in a biblical figure (Christ).

Thus, in the *Last Judgement*, the intriguing hair of Jesus is very similar to that of the self-portraits of Sandro Botticelli in the *Adoration of the Magi* (Florence), and in the *Lamentations* currently exhibited at Munich and Milan (in the role of John).

Also in this logic, the beardless Christ corresponds to the beardless Botticelli, who had earlier conceived that unusual representation of the Messiah [pages 98 and 127].

Following this line of thought, it seems plausible that the triumphant Christ also aims to honour the outcast Sandro Botticelli, with whom the renegade Michelangelo most identified.

MAÇÃS E BOLOTAS

—

APPLES AND ACORNS

§ Sandro Botticelli era de facto considerado um guia e um modelo, isto é, alguém que mostrara o caminho para um novo conceito de arte em Itália, sendo ao mesmo tempo marginalizado pelo “Templo”.

Além disso, nos seus três frescos anteriormente executados nas paredes laterais da Capela Sistina, Botticelli havia encriptado não só a dimensão carnal de Jesus, mas também críticas dirigidas ao papado.

Por exemplo, na secção central do fresco intitulado *Cenas da Vida de Moisés* (parede sul), representa-se esta figura bíblica e as filhas de Jetro. Na verdade, “Moisés” representa Cristo, enquanto as duas irmãs são Marta e Maria Madalena.

Esta última desempenha o papel de Séfora (uma das filhas de Jetro e futura mulher de Moisés), vestindo roupas decoradas com representações de maçãs e bolotas.

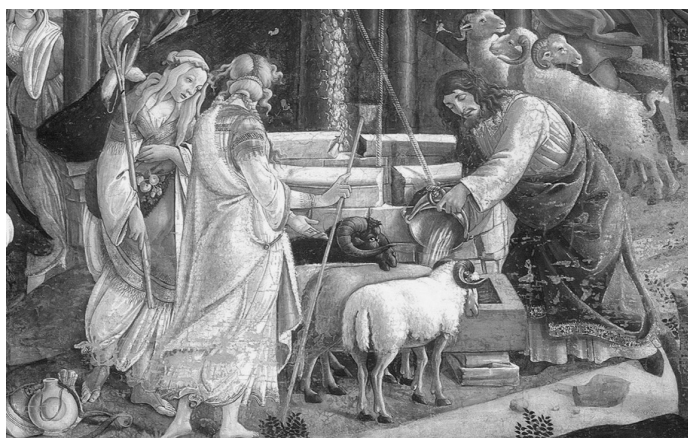
—

§ Sandro Botticelli was in fact considered a guide and a role model, that is, someone that had shown the path to a new concept of art in Italy, being at the same time marginalized by the “Temple”.

Moreover, in his three frescoes earlier executed on the lateral walls of the Sistine Chapel, Botticelli had encrypted both the carnal dimension of Jesus, and the criticism directed at the papacy.

For instance, the central section of the fresco entitled *The Trials of Moses* (southern wall) depicts this biblical figure and Jethro’s daughters. Actually, “Moses” represents Jesus, while the two sisters are Martha and Mary Magdalene.

This last one plays the role of Zipporah (one of Jethro’s daughters and future wife of Moses), wearing clothes that are decorated with representations of apples and acorns.



Sandro Botticelli
Cenas da Vida de Moisés
The Trials of Moses
(det.)

Simbolizando o pecado, as maçãs estão assim associadas ao papado, porque as bolotas integram o brasão de armas do governante papa Sisto IV, cujo nome de família era Rovere, italiano para carvalho.

Quanto à irmã de Madalena, Marta interpreta o papel de João Baptista, e mesmo as suas roupas, apesar de lã, assemelham-se às desse santo.

De facto, como representante do dever, Marta é figurada em diversas obras de arte repreendendo uma fútil Madalena.

Esta relação tensa era considerada um símbolo da dualidade do próprio Cristo, pendendo entre a Sua missão e os amores terrenos. Neste momento, ele dá de beber ao “rebanho”, mas Madalena irá tentá-lo.



Symbolizing the sin, the apples are associated with the papacy, because the acorns integrate the coat of arms of the ruling Pope Sixtus IV, whose family name was Rovere, Italian for oak.

As for Magdalene's sister, “Martha” interprets the role of John the Baptist, and even her clothes, although made of wool, resemble those of that saint.

In fact, as a representative of duty, Martha is depicted in several artworks lecturing a futile Magdalene.

This tense relationship was considered a symbol of Christ's own duality, dithering between His mission and the earthly love.

Right now he is giving drink to the “herd”, but Magdalene will tempt Him.

Perto do poço é visível um grande animal negro, que representa a inferior e obscura autoridade do Papa Sisto, o mesmo acusado de envolvimento no assassinato de Giuliano de' Medici, e o mesmo que começara a reforçar os poderes da Inquisição em Espanha, com imediatos e traumáticos efeitos, causando sérios receios em Itália.

Finalmente, no chão perto de "Séfora" está um cantil que representa o vaso de Madalena (o seu símbolo tradicional), ao passo que no lado oposto é visível uma perigosa pedra no caminho de "Moisés".

Esta pedra simboliza o papado, ou seja, os sucessores de Pedro (Petrus, significando pedra ou rocha).

Portanto, devido a toda esta desenvoltura e arrojo artístico⁴², é perfeitamente natural que Michelangelo não apenas homenageasse Botticelli, mas até procurasse identificar-se com a sua referência, em concreto ao usar a figura dual de Cristo⁴³.

—

Near the well is visible a larger black animal, which represents the inferior and dark authority of Pope Sixtus, the same accused to be involved in the assassination of Giuliano de' Medici, and the same who started to reinforce the powers of the Inquisition in Spain, with immediate and traumatic effects, causing serious fears in Italy.

Finally, on the ground near "Zipporah", there is a water-bottle that represents Magdalene's pot (her traditional symbol), whereas in the opposite side is visible a dangerous rock in "Moses" path.

This rock symbolizes the papacy, that is, the successors of Peter (Petrus, meaning stone or rock).

Therefore, due to all this artistic audacity and intelligence⁴², it is perfectly natural that Michelangelo not only honoured Botticelli, but even sought to identify himself with his reference, namely by using the dual figure of Christ⁴³.

O SÁTIRO E A VIRGEM

—

THE SATYR AND THE VIRGIN

§ O mesmo conceito também pode ser encontrado na famosa *Pietà* de Michelangelo, escultura actualmente exibida na Basílica de S. Pedro.

Acerca deste assunto, primeiramente deve ser notado que Michelangelo se considerava um sátiro pecador, como se observa no desenho *Scherzo ou os Tormentos da Carne* (Vaticano), geralmente reconhecido como um auto-retrato simbólico, com uma pequena barba bifurcada.

Na escultura da *Pietà*, essa característica barba de sátiro⁴⁴ foi incluída na face barbeada de Jesus, juntamente com características de Sandro Botticelli, resultando uma figura que também homenageia a cultura Italiana-Florentina, bem como evoca a dimensão humana e falível de Cristo⁴⁵.

Isto também explica a juventude da Virgem, a qual igualmente representa Maria Madalena.



§ The same concept can also be seen in Michelangelo's famous *Pietà*, a sculpture today exhibited at St. Peter's Basilica.

About this issue, firstly it should be noted that Michelangelo considered himself as a sinner satyr, as one can see in the drawing *Scherzo or the Torments of the Flesh* (Vatican), generally recognized as a symbolic self-portrait, with a small bifurcated beard.

In the carved *Pietà*, that characteristic satyr's beard⁴⁴ was included in Jesus' beardless face, along Botticelli's features, resulting in a figure which also honours the Italian-Florentine culture, as well as evokes the human and fallible dimension of Christ⁴⁵.

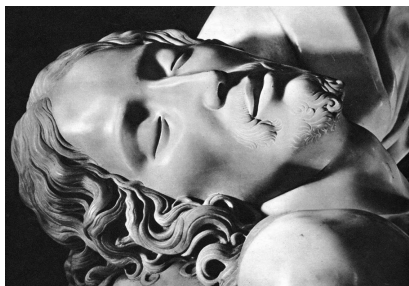
This also explains the youth of the Virgin, who in addition represents Mary Magdalene.



Michelangelo Buonarroti

Pietà

Pietà



Michelangelo Buonarroti

Pietà

Pietà

(det.)

A sua figura idealizada parece ter sido inspirada por algumas Virgens da Natividade antes conceptualizadas por Botticelli, tais como a *Virgem em Glória* (Florença), a *Madonna del Libro* (Milão), ou mesmo em algumas representações de Vénus, como na *Primavera* (Florença).

Acerca desta fusão entre a Virgem e Madalena, um exercício similar seria apresentado noutra pintura de Daniele Crespi, nomeadamente na sua *Pietà*, conservada no Museu do Prado.

Numa perspectiva imediata, a composição poderá sugerir que a figura feminina é a Virgem segurando o corpo morto de Jesus, mas o vaso no chão indica que a mulher também representa Maria Madalena.

Uma vez mais, Jesus é tanto Filho de Deus como Filho do Homem.

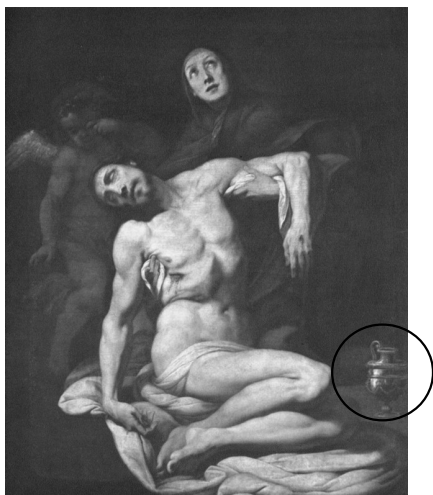


Her idealized figure appears to be inspired by some Nativity Virgins earlier conceptualized by Botticelli, such as the *Madonna in Glory* (Florence) and the *Madonna del Libro* (Milan), or even by some depictions of Venus, like in the *Primavera* (Florence).

About the fusion between the Virgin and Magdalene, a similar exercise would be presented in another painting by Daniele Crespi, namely in his *Pietà* conserved in the Prado Museum.

In a first look, the composition could suggest that the feminine figure is the Virgin, holding the dead body of Jesus, but the pot on the ground indicates that the woman also represents Mary Magdalene.

Once again, Jesus is both the Son of God and the Son of Man.



Daniele Crespi

Pietà

Pietà

A MITOLOGIA CRISTIANIZADA

—

THE CHRISTIANIZED MYTHOLOGY

§ O sistema artístico baseado em ambiguidades e múltiplos significados não morreu com Michelangelo Buonarroti, tendo continuado a progredir durante as últimas décadas do século XVI e as primeiras do XVII, especialmente através de alguns artistas italianos, mas também flamengos e neerlandeses.

De facto, no Norte da Europa estes novos pintores desenvolveram a antiga tradição herdada de mestres como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jheronimus Bosch ou Pieter Bruegel, mas agora acrescida de frequentes referências classicistas, que entretanto chegavam de Itália, sendo mescladas com temas cristãos.

Deste modo, em vários casos os trabalhos não devem ser divididos entre temas religiosos e mitológicos, pois os dois estão sobrepostos nas mesmas obras.



§ The artistic system based on ambiguities and multiple meanings did not died with Michelangelo Buonarroti. It continued to evolve during the last decades of the 16th century and the first of the 17th, especially through some Italian artists, but also Flemish and Dutch.

Indeed, in the Northern Europe these new painters continued to develop the old tradition inherited from masters such as Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Jheronimus Bosch or Pieter Bruegel, although now including frequent classical references, which in the meantime came from Italy, being merged with Christian themes.

Actually, in several cases the works shouldn't be divided between religious and mythological subjects, as the two are superimposed on the same pictures.



Peter Paul Rubens (oficina/workshop)
Júpiter e Mercúrio visitando Filémon e Baucis
Jupiter and Mercury visiting Philemon and Baucis

Tal pode ser observado, por exemplo, numa pintura da oficina do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), obra essa intitulada *Júpiter e Mercúrio visitando Filémon e Baucis* (Viena), e que representa o acolhimento temporário que o casal de humanos ofereceu aos dois deuses.

Contudo, um olhar mais próximo revela uma versão cristã, na qual Júpiter é Deus Pai, enquanto Mercúrio (o tradicional mensageiro) é Cristo. Por seu turno, a lanterna com as chamas simboliza a pomba e as línguas de fogo do Espírito Santo⁴⁶.

Na primeira linha, hierarquicamente abaixo, Filémon e Baucis representam Adão e Eva, ou seja, a Humanidade em geral (Gn.5:2). Tendo sido criado à imagem de Deus, “Adão” é parcialmente uma versão rejuvenescida do suposto “Júpiter”, o qual partilha feições também com “Mercúrio”.

—

This can be seen, for instance, in a painting from the workshop of the Flemish painter Peter Paul Rubens (1577-1640), entitled *Jupiter and Mercury visiting Philemon and Baucis* (Vienna), which represents the temporary accommodation of the two gods by the couple of humans.

However, a closer look reveals a veiled Christian version, in which Jupiter is God Father, while Mercury (the traditional emissary) is Christ. By its turn, the lamp with the flames symbolizes the dove and the tongues of fire of the Holy Spirit⁴⁶.

In the foreground, hierarchically below, Philemon and Baucis represent Adam and Eve, that is, Mankind in general (Gn.5:2).

Having been created at the image of God, “Adam” is partially a rejuvenated version of the supposed “Jupiter”, who shares features also with “Mercury”.

Quanto a Eva, ela agarra um ganso, que além de lembrar um cisne (um dos símbolos de Cristo), é também um equivalente pagão do cordeiro sacrificial, ou por outras palavras, do Cristo morto pelos homens.

Na essência, esta pintura sumariza obras como o grande *Retábulo de Gand*, do século XV. Neste trabalho de Van Eyck, Deus Pai está no nível superior, combinado com o Seu Filho no mesmo trono (Ap. 22:1).

Em baixo, um realçado cordeiro constitui um símbolo de Cristo (uma vez que a Sua forma humanizada já está representada e fundida em cima).

Neste retábulo também Adão e Eva são enfatizados, representando a Humanidade⁴⁷.

—

As for “Eve”, she grabs a goose, which besides being somehow similar to a swan (one of Christ’s symbols), is as well a pagan equivalent to the sacrificial lamb, or in other words, to the Christ killed by men.

In essence, this painting summarizes artworks like the large *Gand Altarpiece* of the 15th century. In this Van Eyck’s work, God Father is in the upper level, combined with His Son in the same throne (Rev.22:1).

Below, an enhanced lamb constitutes a symbol of Christ (since His humanized form is already depicted and merged above).

In this altarpiece also Adam and Eve are emphasized, representing Mankind⁴⁷.

Seguindo o modelo tradicional, Eva segura o fruto proibido, o qual sublinha a sua culpa, e esta mesma ideia é expressa no trabalho da oficina de Rubens, mas aqui através do ganso, que representa também o pecado original. De facto, “Eva” (Baucis) empurra a ave para “Adão”.

Por este motivo, “Eva” está simbolicamente envelhecida, seguindo uma solução previamente desenvolvida por Michelangelo na sexta secção do tecto da Capela Sistina, onde Eva (em particular) envelhece imediatamente após ter cometido o pecado original.

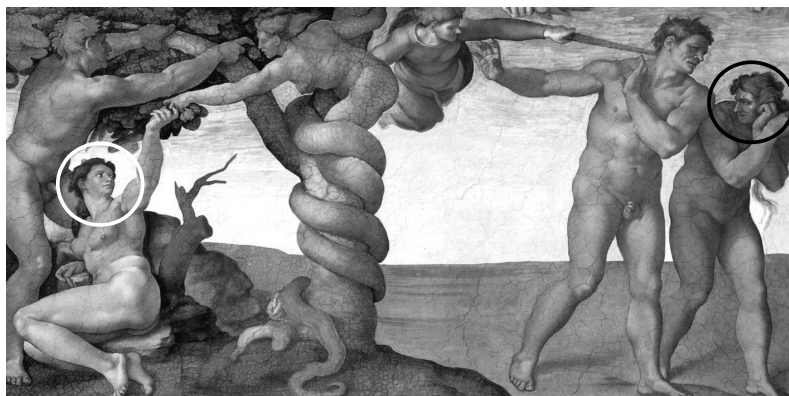
Isto reflecte a dominante teologia neo-platónica, a qual sustenta que todas as coisas e pessoas se tornam gradualmente mais “corruptas” à medida que se distanciam de Deus.



Following the traditional model, Eve holds the forbidden fruit, which underlines her guilt, and this same idea is expressed in the picture from Rubens’ workshop, but here through the goose, which also represents the original sin. Actually, “Eve” (Baucis) pushes the bird towards “Adam”.

For this same reason, Eve is symbolically aged, according to a solution previously developed by Michelangelo in the sixth section of the ceiling of the Sistine Chapel, where Eve (in particular) immediately grows old after having committed the original sin.

This reflects the dominant neo-platonic theology, which states that all things and persons become gradually more degenerated as they distance themselves from God.



Michelangelo Buonarroti
Tecto da Capela Sistina
Ceiling of the Sistine Chapel
(dets.)



Neste ponto, Michelangelo expressa com grande originalidade as doutrinas oficiais, nomeadamente através de técnicas de envelhecimento.

Na quinta cena, onde Deus cria Eva a partir de Adão, o próprio Deus surge até enfraquecido e mais velho, significando que a mulher é uma criação menos importante (e distante).

Expressando um conceito similar, esta é a razão pela qual “Baucis” está consideravelmente envelhecida no quadro flamengo.

Quanto a “Mercúrio”, ele segura um copo de vinho, simbolizando a sua identidade encoberta enquanto Jesus Cristo. Contudo, o vinho não é vermelho-sangue, mas branco, tratando-se de um artifício que mantém o exercício menos óbvio.

Também com um subtil significado cristão, existe pão na mesa, e ainda um cesto onde se destaca a combinação entre uvas (dimensão divina) e maçãs (dimensão falível).

—

In this point Michelangelo expresses with great originality the official doctrines, namely through ageing procedures.

In the fifth scene, where God creates Eve from Adam, God Himself even appears weakened and older, meaning that the woman is a less important (and distant) creation.

Expressing a similar concept, this is why “Baucis” is considerably aged in the Flemish picture.

As to “Mercury”, he holds a glass of wine, symbolizing his veiled identity as Jesus Christ. However the wine is not blood red but white, being a device that keeps the exercise less obvious.

Also with a subtle Christian meaning, there is bread on the table, and also a basket in which stands out the combination between the grapes (the divine dimension) and the apples (the fallible dimension).

Como pode ser visto, na essência este é um trabalho cristão, e outras pinturas supostamente profanas são na verdade obras-primas teológicas.

Mas tal como na região neerlandesa, também em Itália existiram desenvolvimentos quanto ao uso de múltiplos significados, sobretudo pela iniciativa de um pintor chamado Michelangelo Merisi, nascido em 1571 na localidade de Caravaggio.

—

As one can see, in its essence this is a Christian work, and other supposed mythological pictures are actually theological masterpieces. But as in the Dutch regions, so also in Italy there were significant developments regarding the use of multiple meanings and of superimposed images, especially through the initiative of a painter called Michelangelo Merisi, born in 1571 in the village of Caravaggio.

CARAVAGGIO E A DERRADEIRA CEIA



CARAVAGGIO AND THE ULTIMATE SUPPER

§ A capacidade para transferir e adaptar feições é bem expressa nos trabalhos de Caravaggio. Por exemplo, na sua *Conversão de S. Paulo* (1ª versão, Roma), o artista auto-retratou-se no velho soldado com a lança, mas também no jovem anjo que segura Jesus nos céus⁴⁸.

Na verdade, ao longo das obras de Caravaggio é possível encontrar diversos personagens nos quais o artista adaptou as suas próprias feições, aproximando-se da versatilidade de Jheronimus Bosch, que reinventara incontáveis auto-retratos simbólicos, sempre fundido com a sua némesis em narrativas perfeitamente estruturadas.

De qualquer modo, uma das obra-primas de Caravaggio é a *Ceia em Emaús* (Londres), onde revela um absoluto domínio sobre as potencialidades da ambiguidade, de modo a criar múltiplas camadas de significado. Em última análise, a própria pintura italiana será literalmente homenageada.



§ The ability to transfer and adapt features is well expressed in Caravaggio's works. For instance, in his *Conversion of St. Paul* (1st version, Rome), the artist portrayed himself as both the old soldier with the spear, and the young angel holding Jesus in the skies⁴⁸.

Actually, throughout Caravaggio's works one can find several characters in which the artist adapted his own features, almost approaching the versatility of Jheronimus Bosch, who reinvented countless symbolic self-portraits, always merged with his nemesis in perfectly structured narratives.

Anyway, one of Caravaggio's masterpiece is undoubtedly the *Supper at Emmaus* (London), in which he achieved an absolute mastery over the potentialities of ambiguity, in order to create multiple layers of meaning. In the end, the Italian painting itself will be literally honoured.



Caravaggio
Ceia em Emaús
Supper at Emmaus

Mas primeiro, numa camada superficial, a pintura representa a ceia oferecida a Cristo por dois discípulos (outros que não os apóstolos), como mencionado no Evangelho de Lucas (24:13-35).

Acerca do discípulo à direita, antes de tudo é necessário considerar que, no início do século XVII, Caravaggio fora apoiado por dois irmãos próximos: Ciriaco e Girolamo Mattei.

Em segundo lugar, a *Ceia em Emaús*, assim como outra pintura intitulada *A Prisão de Cristo* (Dublin), foram encomendadas pelo mais velho Ciriaco, e os dois trabalhos apresentam uma natureza penitente e redentora.

Assim, na *Prisão de Cristo*, um arrependido Judas beija Jesus no momento da Sua prisão. Atrás, como identificado por Roberto Longhi e Maurizio Marini, o próprio Caravaggio integra o grupo dos captores e ergue uma lanterna.

But first, in a superficial layer, the painting depicts the supper offered to Christ by two disciples (other than the apostles), as mentioned in Luke's Gospel (24:13-35).

About the disciple on the right, firstly it is necessary to consider that in the early 17th century Caravaggio was supported by two close brothers: Ciriaco and Girolamo Mattei.

Secondly, the *Supper at Emmaus*, as well as another painting entitled *The Taking of Christ* (Dublin), were commissioned by the older Ciriaco, and both works have a penitent and redemptive nature.

So, in the *Taking of Christ*, a repentant Judas kisses Jesus at the moment of His arrest. Behind, as already identified by Roberto Longhi and Maurizio Marini, Caravaggio himself integrates the group of the captors and raises a lantern.

Leonardo × Michelangelo



Caravaggio
A Prisão de Cristo
The Taking of Christ

Acerca da figura de “Judas”, em certos aspectos assemelha-se ao discípulo sentado no lado direito da *Ceia em Emaús*, o qual por sua vez tem uma concha que o identifica como um humilde peregrino contemporâneo, seguindo o caminho redentor para Santiago de Compostela, para rezar no túmulo de Tiago Maior.

É plausível que o “Judas” (na *Prisão de Cristo*) e o peregrino (na *Ceia em Emaús*) representem alegoricamente os irmãos Girolamo e Ciriaco, expurgando os seus pecados terrenos.

Na verdade, estes trabalhos auto-punitivos e redutores não eram de modo algum invulgares, e por exemplo o pintor germânico Lucas Cranach o Velho até se retratou no papel do mau ladrão, na *Crucificação* exibida em Munique (compare-se com o retrato do artista em Florença).



Regarding that figure of “Judas”, in certain aspects he resembles the disciple sitting on the right side of the *Supper at Emmaus*, who in turn has a shell that identifies him also as a humble contemporary pilgrim, following the redemptive path to Santiago de Compostela, to pray in the tomb of James the Greater.

It is plausible that the Judas (in the *Taking of Christ*) and the pilgrim (in the *Supper at Emmaus*) allegorically represent the brothers Girolamo and Ciriaco, purging their earthly sins.

Actually, this kind of self-punitive and redemptive symbolic works was not rare at all, and for instance the German painter Lucas Cranach the Elder even depicted himself in the role of the “bad thief” in the *Crucifixion* exhibited at Munich (compare it to the portrait of the artist, in Florence).

Reforçando esta lógica, um olhar mais próximo sobre a *Ceia em Emaús* permite identificar outra camada de significado, na qual Cristo está flanqueado pelos dois ladrões, que se encontram amarrados a cruzes invisíveis, tal como a figura de Tiago Maior na *Última Ceia* de Leonardo.

Portanto, o peregrino com a concha é o “bom ladrão”, surgindo crucificado como Cristo fora, enquanto que o “mau ladrão” tem os braços amarrados atrás da (invisível) barra, numa variação comum da crucificação dos ladrões (até as costas da cadeira sugerem uma cruz).

É possível que este segundo ladrão represente Girolamo Mattei, enquanto o mais velho simbolize Ciriaco.

A mesma lógica parece ter sido aplicada noutras duas pinturas de Caravaggio, nomeadamente a *Coroação de Espinhos* (Prato, It.) e a *Incredulidade de São Tomé* (Potsdam).



Reinforcing this logic, a closer look at the *Supper at Emmaus* allows to identify another layer of meaning, in which Christ is flanked by the two thieves, who are tied to invisible crosses, like the figure of James the Greater in Leonardo's *Last Supper*.

So, the pilgrim with the shell is the “good thief”, appearing crucified like Christ was, whereas the “bad thief” has his arms tied behind the (invisible) crossbeam, in a common variant of the crucifixion of the thieves (even the back of the chair suggests a cross).

Possibly, this second thief represents Girolamo Mattei, while the eldest symbolizes Ciriaco.

The same logic seems to have been applied to two other Caravaggio's paintings of the same period, namely the *Crowning of Thorns* (Prato, It.), and the *Incredulity of Saint Thomas* (Potsdam).

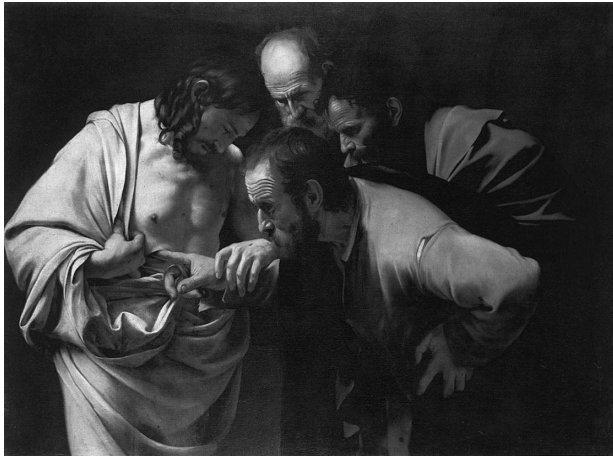
Nestes trabalhos, muito provavelmente o pintor é simbolizado no terceiro homem que assiste os dois irmãos.

Contudo, neste ponto, outra camada é exposta na *Ceia em Emaús*.

—

In these works, most likely the painter is symbolized in the third man who assists the two brothers.

However, at this point, another layer is unveiled in the *Supper at Emmaus*.



Caravaggio
A Incredulidade de São Tomé
The Incredulity of Saint Thomas

O CRIADO E OS TRÊS GIGANTES



THE WAITER AND THE THREE GIANTS

§ Na *Ceia em Emaús* de Caravaggio, o “mau ladrão” é também Michelangelo Buonarroti, e este papel não implica uma desvalorização, antes pelo contrário. De facto, apresenta-o como um renegado insubmisso, que morreu praticamente na miséria, como é verificável pelo seu casaco.

O impulsivo e escandaloso Caravaggio, de primeiro nome Michelangelo, identificava-se com este temperamental predecessor, e por isso ele está a seu lado, desempenhando o papel de criado.

Assim, o egocêntrico Caravaggio é aqui um humilde servidor daqueles à mesa, os quais na realidade eram as suas maiores referências artísticas.

Portanto, olhando agora para o “bom ladrão”, a sua concha (evocativa de Tiago Maior) fornece uma pista quanto à outra identidade real, fundida com o membro da família Mattei.

—

§ In Caravaggio's *Supper at Emmaus*, the bad thief is as well Michelangelo Buonarroti, and this role does not imply depreciation, on the contrary. In fact, presents him as a renegade maverick, who died practically in poverty, as can be seen by his coat.

The harsh and outrageous Caravaggio, first name Michelangelo, identified himself with this temperamental predecessor, and because of this he stands at his side, playing the role of the waiter.

So, the egocentric Caravaggio is here a humble servant of those at the table, who in reality are his major artistic references.

Thus, looking now at the “good thief”, his shell (evocative of James the Greater) gives a clue to the other real identity merged along with the Mattei family member.

Em primeiro lugar, vários historiadores admitem como muito provável que Caravaggio tivesse viajado a Veneza, onde foi influenciado pelas obras de Giorgione e de Tiziano. Contudo, existe outro artista cujo nome deve ser realçado neste contexto, nomeadamente Jacopo Tintoretto, o qual estava ainda activo durante os anos de formação de Caravaggio. Naquele tempo, “Jacopo” era italiano para “Tiago”, o que reforça o significado da concha⁴⁹.

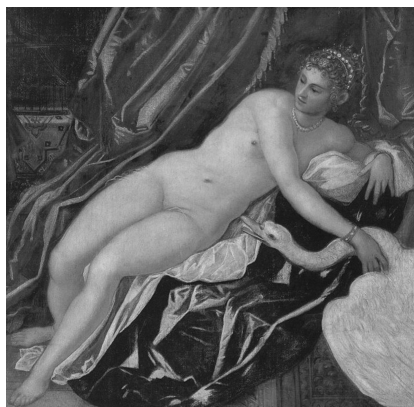
Mas mais importante, verificando cuidadosamente as obras de Tintoretto⁵⁰, é possível encontrar a relevância da luz, as composições dramáticas, e especialmente o arrojo desse pintor, de facto mais amigável que o “mau ladrão” Buonarroti alguma vez fora, mas em todo o caso demonstrando uma energia que fez Tintoretto ganhar o epíteto de “il Furioso”, sendo uma característica que poderia facilmente impressionar Caravaggio, pois também este jovem Michelangelo era um trabalhador intempestivo.

—

First of all, several historians admit as very probable that Caravaggio travelled to Venice, where he was influenced by the works of Giorgione and Titian. However, there is another artist whose name should be highlighted in this context, namely Jacopo Tintoretto, who was still active during Caravaggio's training years. At that time, “Jacopo” was Italian for “James”, which reinforces the meaning of the shell⁴⁹.

But more importantly, looking carefully at the works of Tintoretto⁵⁰, one can find the relevance of light, the dramatic compositions, and especially the boldness of that painter, indeed more friendly than the “bad thief” Buonarroti ever was, but nevertheless showing an energy that made Tintoretto earn the nickname of “il Furioso”, being a characteristic that could easily impress Caravaggio, for also this young Michelangelo was an impetuous worker.

Tintoretto
Leda e o cisne
Leda and the swan
(det.)



Caravaggio
João Baptista
John the Baptist



Se Caravaggio apenas conheceu Michelangelo Buonarroti através dos seus trabalhos e reputação, no caso de Tintoretto é possível uma convivência, para além de que alguns trabalhos mostram até uma influência directa, como pode visto ao comparar-se a *Leda e o Cisne* de Tintoretto (Florença) com o *João Baptista* de Caravaggio (Roma)⁵¹.

Para mais, reforçando que a figura de Tintoretto foi combinada na do “bom ladrão”, na *Ceia em Emaús* de Caravaggio, as feições deste ladrão/peregrino apresentam semelhanças com o retrato de Tintoretto no Louvre, e ainda com o presumível auto-retrato na *Crucificação* pintada na Scuola Grande (Veneza).

Assim, na camada mais profunda, aqueles “ladrões” parecem ser Michelangelo Buonarroti e Jacopo Tintoretto, flanqueando um Jesus sem barba, e tendo ao lado Caravaggio, humildemente servindo esta ceia de gigantes.



If Caravaggio only knew Michelangelo Buonarroti through his works and reputation, in the case of Tintoretto is possible an acquaintanceship, besides some works that show a direct influence, as can be seen when comparing Tintoretto's *Leda and the Swan* (Florence) to Caravaggio's *John the Baptist* (Rome)⁵¹.

Furthermore, strengthening that the figure of Tintoretto was merged into the “good thief” of Caravaggio's *Supper at Emmaus*, the features of this thief/pilgrim present some similarities to the portrait of Tintoretto in the Louvre, as well as to the presumed self-portrait in the *Crucifixion* painted in the Scuola Grande (Venice).

Therefore, in the deepest layer, those “thieves” appear to be Michelangelo Buonarroti and Jacopo Tintoretto, flanking a beardless Christ, and having at their side Caravaggio, humbly attending this supper of giants.

Deve ainda ter-se em conta que o conceito de “ladrões” sobrepostos e amarrados a cruzes invisíveis teve a sua origem em Leonardo da Vinci, o qual é assim indirectamente considerado nesta pintura.

Finalmente, acerca da figura de Cristo, ela representa o marginalizado guia do Renascimento Italiano, Sandro Botticelli, que antes criara dezenas de imagens desafiadoras, como a sua *Anunciação de Cestello* (Florença).

Aqui, Botticelli associou a Anunciação com a imediata Concepção Virginal de Jesus, ambas sintetizadas no iminente contacto de dedos, tal como a adaptação que mais tarde Michelangelo Buonarroti irá apresentar na sua famosa *Criação de Adão*.

In addition, it must be taken into account that the concept of superimposed “thieves” tied on invisible crosses has its origins in Leonardo da Vinci, who is thereby indirectly considered in this picture.

Finally, about the figure of Christ, it represents the marginalized guide of the Italian Renaissance, Sandro Botticelli, who had earlier created dozens of challenging images, such as his *Cestello Annunciation* (Florence).

Here, Botticelli merged the Annunciation with the immediate Virginal Conception of Jesus, both summarized in the imminent contact of fingers, like the adaptation that later Michelangelo Buonarroti will present in his famous *Creation of Adam*.



Sandro Botticelli
Anunciação de Cestello
Cestello Anunciation

Mas além disso, naquele trabalho de Botticelli, o anjo tal como a Virgem também acarinham um Menino invisível e ainda por nascer, O qual será materializado por Leonardo na *Virgem dos Rochedos* (na verdade dedicada à Imaculada Conceção).

Assim, é perceptível que este género artístico surgiu não só para ser apreciado, mas decifrado igualmente, por vezes levando o intelecto quase ao limite. Desta forma, esses artistas defendiam as próprias vidas, assim como os seus ideais e a reputação entre os colegas humanistas.

—

But furthermore, in that Botticelli's work, both the angel and the Virgin also cherish an invisible yet to born Child, Who would be materialized by Leonardo in the *Virgin of the Rocks* (actually dedicated to the Immaculate Conception).

Thus, it is perceived that this kind of art was planned to be not only appreciated, but deciphered as well, some times pushing the intellect almost to its limits. By this way, those artists were defending their own lives, as well as their ideas and reputation among the fellow humanists.

CONCLUSÃO

—

CONCLUSION

§ Apesar das rivalidades pessoais e das diferenças estilísticas, Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti partilhavam convicções humanistas fundamentais, demonstrando também perspectivas simbólicas comparáveis.

De facto, o “x” no título deste contributo representa não apenas a sua rivalidade mas, mais importante, as críticas comuns, figuradas pela cruz de Santo André.

Um e o outro refinaram a flexibilidade artística, através da qual adaptaram objectos e personagens, de modo a sobrepor múltiplas interpretações.

Assim, em vez de serem verdadeiros antagonistas, Leonardo e Michelangelo eram competidores no mesmo campo, utilizando ferramentas similares para criar complexas obras feitas de inteligência – a suprema dádiva divina à Humanidade.



§ Despite their rivalry and stylistic differences, Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti shared fundamental humanist beliefs, showing also comparable symbolic perspectives.

Indeed, the “x” in the title of this study represents not only their rivalry, but more importantly their common criticisms, symbolized by the cross of St. Andrew.

One and the other refined the artistic flexibility, through which they adapted objects and human figures, in order to superimpose multiple interpretations.

Thus, instead of being real antagonists, Leonardo and Michelangelo were competitors in the same field, using similar tools to create complex works made of intelligence – the supreme divine gift to Mankind.

NOTAS

—

NOTES

1 [p.14]

Baseado em camadas sobrepostas, soluções de compromisso, projecções e ambiguidades estratégicas, este conceito dinâmico foi identificado em 2010-2011, durante a decifração dos *Painéis de Avis* (mais usualmente conhecidos por *Painéis de S. Vicente*), a labiríntica obra-prima de Nuno Gonçalves, hoje confirmado como o melhor discípulo directo de Rogier van der Weyden. Estendendo a análise, foi possível descodificar a estrutura simbólica de trabalhos como o *Retábulo de Gand*, a *Descida da Cruz*, a *Primavera*, a *Última Ceia*, a *Mona Lisa* ou as pinturas na Capela Sistina, bem como as obras de Jheronimus Bosch, cuja excepcional complexidade permitiu confirmar plenamente a precisão e a exacta amplitude e objectivos deste “mecanismo” subjacente. Além disso, é possível agora (2012) afirmar que outros artistas dos séculos XVI e XVII, tais como Rafael, Dürer, Bruegel, Tiziano, Rembrandt, Velázquez e mesmo Vermeer, continuaram e alargaram aquele conceito artístico, de algum modo similar à relojoaria, onde múltiplas camadas funcionam distintamente, mas também em conjugação.

—

Based on superimposed layers, compromise solutions, projections, and strategic ambiguities, this protean concept was identified in 2010-2011, during the decipherment of the *Painéis de Avis* (more commonly known as the *St. Vincent Panels*), the labyrinthine masterpiece of Nuno Gonçalves, today confirmed as the best direct disciple of Rogier van der Weyden. Extending the analysis, it was possible to decode the symbolic structure of works such as the *Gand Altarpiece*, the *Descent from the Cross*, the *Primavera*, the *Last Supper*, the *Mona Lisa*, or the paintings in the Sistine Chapel, as well as the artworks of Jheronimus Bosch, whose exceptional complexity allowed to fully confirm the accuracy and the exact extent and purposes of this veiled “mechanism”. Furthermore, it is now (2012) possible to assert that other artists of the 16th and 17th century, such as Raphael, Dürer, Bruegel, Titian, Rembrandt, Velázquez and even Vermeer, con-

tinued and expanded that artistic concept, somehow similar to clockwork, in which multiple layers operate distinctively, but also in combination.

2 [p.19]

O raro e valioso coral vermelho simboliza o sacrifício de Cristo.

—

The rare and valuable red coral symbolizes the sacrifice of Christ.

3 [p.19]

Outros aspectos desta pintura reforçam a interpretação, tal como a concha e o ovo suspenso. O mesmo trabalho iria inspirar adaptações por Giovanni Bellini (*A Virgem do Prado*, Londres) e por Parmigianino (*A Virgem do pescoço comprido*, Florença).

—

Other aspects of this painting reinforce the interpretation, such as the shell and the hanging egg. The same work would inspire adaptations by Giovanni Bellini (*The Madonna of the Meadow*, London), and by Parmigianino (*The Madonna of the long neck*, Florence).

4 [p.23]

As laranjas e laranjeiras também simbolizam os governantes Medici e o Estado Florentino. Este tipo de árvore desempenha igualmente um importante papel alegórico no *Nascimento de Vénus* (Florença).

—

The oranges and orange trees also symbolize the Medici rulers and the Florentine State. This kind of tree also plays an important allegorical role in the *Birth of Venus* (Florence).

5 [p.25]

A segunda mulher (Flora, semeando flores) representa não apenas a Primavera plena, mas também o Outono. Isto explica o motivo desta figura parecer ter sido inspirada na *Hora do Outono*, uma importante estátua antiga, actualmente exibida na Galleria degli Uffizi.

The second woman (Flora, scattering flowers) not only represents the full spring, but also the autumn. This explains why this figure seems to be inspired by the *Hora of Autumn*, an important ancient statue, today exhibited at the Galleria degli Uffizi.

6 [p.26]

Por exemplo, no lado esquerdo, a presença de Hermes/Mercúrio é explicável não só por ser ele o protector do jardim, mas também porque foi ele o embaixador quem, seguindo as ordens de Zeus, negociou e obteve de Hades a libertação anual e temporária de Perséfone. De facto, esse Hermes/Mercúrio (deus dos embaixadores) representa Lorenzo Pierfrancesco, ao tempo nomeado embaixador em França em nome de Lourenço o Magnífico. Em todo o caso, a pintura foi oferecida pelo Magnífico à recente mulher de Pierfrancesco, Semiramide Appiano, representada como Flora (ao lado de Clóris/Perséfone), com os desejos que ela engravidasse depressa. Este sistema dinâmico também explica outros trabalhos de Botticelli, como as diferentes suposições relativamente à pintura *Palas e o Centauro* (Florença), as quais devem ser consideradas em conjugação.

For instance, on the left side, the presence of Hermes/Mercury is explicable not only because he was the protector of the garden, but also because he was the ambassador who, following Zeus's orders, negotiated and obtained from Hades the annual and temporary release of Persephone. In fact, that Hermes/Mercury (god of the ambassadors) represents Lorenzo Pierfrancesco, at that time named ambassador in France on be-

half of Lorenzo the Magnificent. Nevertheless, the painting was offered by the Magnificent to Pierfrancesco's recent wife, Semiramide Appiano, depicted as Flora (next to Chloris/Persephone), wishing her to get pregnant soon. This dynamic system also explains other Botticelli's works, such as the different assumptions regarding the picture *Pallas and the Centaur* (Florence), which must be considered in combination.

7 [p.31]

Mais exactamente, essa “casa” de rochedos é uma variante do humilde estábulo da Natividade de Cristo, frequentemente representado pelos pintores da Renascença com propósitos críticos, visando a ostentação da Igreja.

—

More exactly, that “house” of rocks is a variant of the humble stable of Christ's Nativity, frequently depicted by Renaissance artists in order to criticize the ostentation of the Church.

8 [p.31]

Este conceito fundamental da *Virgem dos Rochedos* fora previamente apresentado por Sandro Botticelli, mas numa perspectiva reversa, onde o jovem João Baptista visita a Sagrada Família, como verificável no fresco *O Nascimento de Cristo*, exibido em Florença (Santa Maria Novella).

—

This fundamental concept of the *Virgin of the Rocks* was previously presented by Sandro Botticelli, but in a reverse perspective, in which the young John the Baptist visits the Holy Family, as seen in the fresco *The Birth of Christ*, exhibited in Florence (Santa Maria Novella).

9 [p.41]

Nomeadamente a cópia por Giampietrino (Royal Academy of Arts, Londres), e a cópia anónima em Tongerlo (Westerlo).

Specifically the copy by Giampietrino (Royal Academy of Arts, London), and the anonymous copy in Tongerlo (Westerlo).

10 [p.42]

Esta representação da Virgem assemelha-se a uma por Sandro Botticelli (*Adoração dos Magos*, Florença), e de facto Leonardo (tal como Michelangelo) procurou inspiração em alguns trabalhos do colega mais velho.

This representation of the Virgin resembles one by Sandro Botticelli (*Adoration of the Magi*, Florence), and in fact Leonardo (like Michelangelo) sought inspiration in some works of the older colleague.

11 [p.51]

Acerca dos ladrões, eles actuavam como vozes contraditórias nos ombros e na consciência de Cristo, simbolizando a Sua dimensão humana. Isto pode ser visto com maior clareza na *Crucificação* por Bramantino (Milão).

About the thieves, they act as contradictory voices on Christ's shoulders and conscience, symbolizing His human dimension. This can be more clearly seen in the *Crucifixion* by Bramantino (Milan).

12 [p.55]

Entre esses autores encontram-se nomes como Nikos Kazantzakis, William Phipps, Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, Margaret Starbird, Clive Prince, Lynn Picknett e Dan Brown.

Among those authors are names like Nikos Kazantzakis, William Phipps, Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, Margaret Starbird, Clive Prince, Lynn Picknett and Dan Brown.

13 [p.56]

Como será referido adiante, Jheronimus Bosch desenvolveu uma versão dissimulada da Última Ceia bíblica, onde as três figuras (João, a Virgem e Maria Madalena) estão individualizadas, embora formando um grupo autónomo. Na mesma pintura, já distante, Cristo está também alegoricamente flanqueado pelos dois “ladrões”. Acerca da tripla fusão apresentada por Leonardo, que explica o enigma relativamente à figura de “João”, ela tem um precedente na tantas vezes discutida figura do Infante D. Henrique, nos *Painéis de Avis* (ou *de S. Vicente*, Lisboa). Esta figura é na verdade uma fusão de três “irmãos” próximos (dois irmãos e um cunhado): D. Henrique, D. Duarte e Filipe o Bom de Borgonha. Descoberta no século XIX, esta obra flamengo-portuguesa suscitou numerosas teorias, sendo a causa de várias discussões violentas, tão intrincado e perturbante era o seu enigma. Para mais, esta pintura será a inspiração directa para que Sandro Botticelli inicie a sua revolução simbólica em Florença, como será demonstrado noutro estudo.

—

As will be mentioned hereinafter, Jheronimus Bosch developed a veiled version of the biblical Last Supper, where the three figures (John, the Virgin and Mary Magdalene) are individualized, yet forming an autonomous group. In the same painting, already distant, Christ is also allegorically flanked by the two “thieves”. About the triple fusion presented by Leonardo, which explains the puzzle concerning the figure of “John”, it has a precedent in the often discussed figure of Prince Henrique (Henry), in the *Panels of Avis* (or *St. Vincent*, Lisbon). This figure is actually a merging of three close “brothers” (two brothers and one brother-in-law): Prince Henrique, King Duarte and Duke Philip the Good of Burgundy. Discovered in the 19th century, this Flemish-Portuguese artwork raised numerous

theories, causing several hard discussions, so intricate and disturbing was its riddle. Furthermore, this painting would be the direct inspiration for Sandro Botticelli to develop his symbolic revolution in Florence, as will be demonstrated in another study.

14 [p.59]

Este tipo de mensagem era em parte uma resposta a certos movimentos em expansão, especialmente a *Devotio Moderna*, que advogava um relacionamento mais directo entre Cristo e cada crente.

This type of message was in part a response to certain growing movements, especially the *Devotio Moderna*, which advocated a more direct relationship between Christ and each believer.

15 [p.59]

Até mesmo a mencionada obra de Botticelli *As Tentações de Cristo*, na Capela Sistina, esconde esse tipo de mensagem insurgente, mesclada na narrativa oficial.

Even the mentioned Botticelli's *Temptations of Christ*, in the Sistine Chapel, conceals that kind of insurgent message, merged with the official narrative.

16 [p.64]

De facto, alguns artistas (como Bosch) tinham codificado essa desejada descendência de Cristo em vários trabalhos. Para tal foram adoptados algumas lendas populares, tal como uma alegada viagem de Maria Madalena à Europa, como pode ser visto no *Retábulo de Madalena* (Tiefenbroon), pintado por Lukas Moser.

In fact, a few artists (like Bosch) had encoded that desired Christ's offspring in some of their works. For this, it were adopted some popular stories, such as an alleged voyage of Mary Magdalene to Europe, as can be seen in the *Altarpiece of Magdalene* (Tiefenbroon), painted by Lukas Moser.

17 [p.67]

Apesar do seu engenho, este trabalho precursor não deve ser confundido com os desenvolvidos posteriormente por pintores flamengos, muito mais complexos e envolvendo verdadeiras combinações de identidades, de forma a criar cenários sobrepostos.

Although its ingenuity, this early work should not be confused with those later developed by Flemish painters, much more complex and involving true combinations of identities, in order to create superimposed scenarios.

18 [p.73]

Ao topo, o “mau ladrão” é Engelbert II de Nassau, o “stadtholder” nomeado pelos Habsburgos. Muito provavelmente, o outro “ladrão” é Jan V de Nassau, irmão de Engelbert. Na verdade, em alguns dos seus trabalhos vendidos aos Habsburgos e aos Nassau, Bosch encriptou duras críticas apontadas aos próprios clientes, sobretudo devido ao domínio imperial da Borgonha Neerlandesa.

At the top, the “bad thief” is Engelbert II of Nassau, the “stadtholder” named by the Habsburgs. Most likely, the other “thief” is Jan V of Nassau, brother of Engelbert. Actually, in some of his works sold to the Habsburgs and to the Nassau, Bosch encrypted severe criticisms directed at the clients themselves, mainly due to the imperial domination of the Burgundian Netherlands.

19 [p.76]

Especificamente no volante direito da *Adoração dos Magos* (Madrid), onde Pedro é fundido com José. Aqui, o marido da Virgem foi colocado de lado porque na verdade ele não é mencionado no episódio bíblico dos magos (Mt.2:11). Assim, Bosch combinou na mesma figura um Pedro culpado à porta do pecado (de Caifás). Esta perspectiva é corroborada por outros trabalhos do mesmo artista, que constantemente duplicou e fundiu figuras e identidades.

Specifically in the left wing of the *Adoration of the Magi* (Madrid), where Peter was merged with Joseph. Here, the husband of the Virgin was placed aside because actually he is not mentioned in the biblical episode of the Magi (Mt.2:11). Thus, Bosch merged into the same figure a guilty Peter at the door of sin (of Caiaphas). This perspective is corroborated by other works of the same artist, who constantly duplicated and merged figures and identities.

20 [p.77]

Supostamente, a estátua à direita representa a sibila Helespontina, mas um olhar mais atento revela que é também uma duplicação de Madalena.

Supposedly, the statue on the right represents the Hellespontine sibyl, but a closer look shows that it is also a projection of Magdalene.

21 [p.84]

Ao promover a Capela Sistina, o papa Júlio II (1503-13) estava na verdade a elevar a sua própria família Rovere, uma vez que a Capela fora um símbolo maior do papa Sisto IV (1471-84), também da mesma origem. Estas afirmações familiares eram comuns naquele tempo.

By promoting the Sistine Chapel, Pope Julius II (1503-13) was actually

elevating his own Rovere family, since the Chapel was a major symbol of Pope Sixtus IV (1471-84), also from the same family. These familiar statements were common at that time.

22 [p.103]

Relativamente a este assunto, considerava-se que o Platonismo predizia a teologia cristã, a qual por sua vez constituiu um decisivo passo em frente (o “acordar”). Para além disso, a cultura clássica em geral foi redescoberta e enaltecida porque também valorizava o ser humano e a racionalidade, além de representar o pináculo da civilização latina – uma referência cultural que diversos estados da Península queriam restaurar, a começar por Florença (o Renascimento).

Regarding this issue, it was considered that Platonism predicted the Christian theology, which in turn constituted a decisive step forward (the “awakening”). Beyond that, Classical culture in general was rediscovered and enhanced because it also valued the human element and rationality, besides representing the pinnacle of Latin civilization – a cultural reference which different states in the Peninsula wanted to restore, starting by Florence (the Renaissance).

23 [p.106]

Além disso, um dos personagens secundários no *Julgamento Final* de Michelangelo homenageia Jheronimus Bosch. A descodificação detalhada das obras de Bosch é apresentada noutro estudo.

Moreover, one of the secondary characters in Michelangelo’s *Last Judgment* honours Jheronimus Bosch. The detailed decoding of Bosch’s works is presented in another study.

24 [p.107]

Neste conceito dinâmico, o deus pagão em *Vénus e Marte*, de Botticelli, também representa um Cristo morto (com Maria Madalena), rodeado não por *putti*, mas por pequenos sátiros, sublinhando a Sua dimensão humana (até o capacete de “Marte” sugere a coroa de espinhos). Michelangelo irá ressuscitá-lo no tecto da Capela Sistina, mas aquela imagem original de Botticelli foi também adaptada por Rafael, no *Sonho do Cavaleiro* (Londres), onde um soldado (Cristo) está dividido entre o seu dever e o amor terreno. Por outro lado, em vez de utilizarem estes ecrãs classicistas, outros artistas encriptaram o mesmo dilema ao colocarem Cristo entre S. João Baptista (o dever) e uma jovem Virgem (também Madalena, isto é, o amor terreno).

In this dynamic concept, the pagan god in Botticelli's *Venus and Mars* also represents a dead Christ (with Mary Magdalene), surrounded not by *putti*, but by little satyrs, underlining His human dimension (even the helmet of “Mars” suggests the crown of thorns. Michelangelo will resurrect Him on the ceiling of the Sistine Chapel, but that original image of Botticelli was also adapted by Raphael, in the *Vision of a Knight* (London), in which a warrior (Christ) is torn between his duty and his earthly love. On the other hand, instead of using these classical screens, other painters encrypted the same dilemma by placing Christ between St. John the Baptist (the duty) and a young Virgin (also Magdalene, that is, the earthly love).

25 [p.107]

Naquele tempo este assunto era particularmente importante para a Igreja Católica, porque Roma admite que o Espírito Santo é criado tanto pelo Pai como pelo Filho, ao passo que a dissidente Igreja Ortodoxa Oriental apenas admite o Pai como a fonte. Para mais, este fora um dos principais assuntos que tinham levado à separação entre aqueles campos cristãos.

At that time this issue was particularly important for the Catholic Church,

because Rome consider that the Holy Spirit is created by both the Father and the Son, whereas the dissident Eastern Orthodox Church only admits the Father as the source. Moreover, this was one of the main issues that had led to the separation of the two Churches.

26 [p.116]

Em síntese, na *Última Ceia* de Leonardo, a figura compósita de S. João representa este apóstolo, mas também a Virgem Maria e Maria Madalena. Por sua parte, no *Julgamento Final* de Michelangelo, a figura compósita junto de Cristo representa a Virgem Maria, Vittoria Colonna e Maria Madalena.

—

Summarizing, in Leonardo's *Last Supper*, the composite figure of St. John represents this apostle, but also the Virgin Mary and Mary Magdalene. For its part, in Michelangelo's *Last Judgement*, the composite figure next to Christ represents the Virgin Mary, Vittoria Colonna and Mary Magdalene.

27 [p.124]

Um detalhe similar seria depois incluído por Gerrit van Honthorst no seu *Cristo perante o Sumo-sacerdote* (Londres). Na verdade, esta pintura é uma representação sarcástica dos tribunais inquisitoriais do século XVII, e “Cai-fás” até usa um chapéu redondo que se assemelha a um antigo camauro papal. Em algumas situações, a cruz de Santo André é simbolizada pelos dedos cruzados.

—

A similar detail was later included by Gerrit van Honthorst in his *Christ before the High Priest* (London). In reality, this painting is a sarcastic representation of the inquisitorial courts of the 17th century, and “Caiaphas” even wears a round cap that resembles an ancient papal camauro. In some situations, the cross of St. Andrew is symbolized by the crossed fingers.

28 [p.126]

Na mesma oitava secção do tecto, a ilha maior à esquerda tem outros temas dissimulados, como a fuga do Egipto (Antigo Testamento) e a fuga para o Egipto (Novo Testamento). Quanto à primeira, parece ter sido inspirada pela fuga do Egipto pintada por Botticelli nas *Cenas da vida de Moisés*, que integram a sequência da parede sul da Capela Sistina.

In the same eighth section of the ceiling, the larger island on the left has other encoded issues, like the escape from Egypt (Old Testament) and the escape to Egypt (New Testament). For the first, it appears to be inspired by the escape from Egypt painted by Botticelli in *The Trials of Moses*, which integrates the sequence of the southern wall of the Sistine Chapel.

29 [p.128]

Na *Adoração dos Magos*, a figura no canto direito é de facto um auto-retrato de Sandro Botticelli. O alegado excessivo protagonismo é na verdade mitigado porque Botticelli tem a sua contraparte num par de cavalos no outro lado (este género de pinturas funciona através de relações simétricas). Além disso, os animais integram a mais engenhosa sub-narrativa desta pintura, reforçando o posicionamento do artista.

In the *Adoration of the Magi*, the figure on the right edge is indeed a self-portrait of Sandro Botticelli. The alleged excessive prominence is actually mitigated because Botticelli has his counterpart in a pair of horses on the other side (this kind of paintings works through symmetrical relations). Furthermore, the animals integrate the most ingenious sub-narrative of this painting, reinforcing the positioning of the artist.

30 [p.129]

Outra *Lamentação* de Botticelli (Milão) também mostra uma triplicação de Maria Madalena.

Another Botticelli's *Lamentation* (Milan) also shows a triplication of Mary Magdalene.

31 [p.133]

Outros artistas, como Leonardo ou Dürer, também utilizaram o simbolismo dos dedos para indicar uma sobreposição de identidades, adaptando um tradicional elemento iconográfico (a junção dos dedos indicador e médio).

Other artists, such as Leonardo and Dürer, also used the symbolism of fingers to indicate the overlapping of identities, adapting a traditional iconographic element (the joining of the index and middle fingers).

32 [p.133]

Acerca do virar das cabeças, deve ser notado que Antonio Forcellino defende que Michelangelo alterou o seu projecto original relativamente à estátua de Moisés (Túmulo de Júlio II, Roma). Assim, o artista virara a cabeça da estátua para evitar que olhasse para o altar-mor (a Igreja institucional), interpretação que é consistente com o que é verificável no *Julgamento Final*.

About the turning of the heads, it should be noted that Antonio Forcellino states that Michelangelo changed his original project regarding the statue of Moses (Tomb of Julius II, Rome). Thus, the artist turned the head of the statue, to prevent it from looking at the high altar (the institutional Church), interpretation that is consistent with what is seen in the *Last Judgement*.

33 [p.134]

Como notado por Leo Steinberg e por outros autores, o conflito entre Michelangelo e Pietro Aretino apenas ocorreu alguns anos após a conclusão *do Juízo Final*. Mas para além disso, a crítica implícita na atitude de S. Bartolomeu sugere questões mais profundas que aquelas relativas a Aretino.

As noted by Leo Steinberg and other authors, the conflict between Michelangelo and Pietro Aretino only occurred a few years after the conclusion of the *Last Judgement*. But beyond that, the criticism implicit in Bartholomew's attitude suggests deeper and profounder issues than those concerning Aretino.

34 [p.138]

A citação continua: “Porque tive fome e vocês não me deram de comer, tive sede e não me deram de beber, era peregrino e não me deram hospitalidade, andava nu e não me deram que vestir, estive doente e na cadeia e não me visitaram”. Aparentemente (e logicamente), Michelangelo ligou esta incúria com a negligência dos apóstolos durante o calvário de Cristo (excepto João). Assim, isto explica o facto de André estar voltado, embora considerado entre os bem-amados.

The quote continues: “For I was hungry and you gave me nothing to eat, I was thirsty and you gave me nothing to drink, I was a stranger and you did not invite me in, I needed clothes and you did not clothe me, I was sick and in prison and you did not look after me”. Apparently (and logically) Michelangelo linked this neglect to the disregard of the apostles (except for John). Thus, this explains the turning away of Andrew, nevertheless considered among the loved ones.

35 [p.141]

A mesma ideia sobreposta de um grande “anel conjugal” também explica a peculiar coroa de espinhos (na verdade sem os espinhos) trazida por um anjo, sublinhando a união do casal central.

The same superimposed idea of a large “marital ring” also explains the peculiar crown of thorns (actually without the thorns) brought by an angel, underlining the union of the central couple.

36 [p.141]

Os grupos subsidiários fora do anel também seguem a mesma lógica. Deve igualmente ser notado que o imponente João Baptista mostra uma ambígua expressão de alguma animosidade, pois a sua figura tem outras conotações, as quais reforçam o choque entre as duas concepções sobre o que a Igreja deveria ser. Contudo, o seu incômodo também se deve à relação entre Jesus e Maria Madalena, uma vez que foi João Baptista (símbolo do dever) quem conduziu Jesus para uma nova dimensão, mais focada como o Messias. De qualquer modo, os braços do Baptista estão respeitosa e em baixo, ao contrário de Pedro e das suas supostas “chaves”, apontadas ao casal.

The subsidiary groups outside the ring also follow the same logic. It also should be noted that the forceful John the Baptist shows an ambiguous expression of some animosity, because his figure has other connotations which reinforces the clash between the conceptions of what the Church should be. However, his displeasure is also due to the relationship between Jesus and Mary Magdalene, since it was John the Baptist (symbol of duty) who led Jesus to a new dimension, more focused as the Messiah. Nevertheless, the Baptist’s arms are respectfully down, unlike Peter and his supposed keys, aimed at the couple.

37 [p.145]

Acerca da seta, as dobras parecem intencionais, indicando uma discreta referência sexual (enquanto homem). Este detalhe identifica a figura também como o deus Marte (além de Apolo), o qual é simbolizado por uma seta que representa o elemento masculino. Este género de sobreposições de personagens pagãs fora antes desenvolvido por Sandro Botticelli, como verificado por exemplo nos mencionados casos de Zéfiro e Hades (*Primavera*, Florença). Para mais, a conexão entre Marte e um Cristo humanizado é também visível na já mencionada obra *Vénus e Marte* (Florença), pintado por Botticelli na década de 80 do século XV.

—

About the arrow, the folds look intentional, indicating a discreet sexual reference (as a man). This detail identifies the figure also as the god Mars (besides Apollo), who is symbolized by an arrow that represents the masculine element. This kind of superimpositions of pagan characters was earlier developed by Sandro Botticelli, as seen for instance in the aforementioned Zephyr and Hades (*Primavera*, Florence). The connection between Mars and a humanized Christ is also visible in the already mentioned *Venus and Mars* (Florence), painted by Botticelli in the 1480s.

38 [p.148]

Possivelmente, Leonardo teve o mesmo objectivo quando representou na *Última Ceia* o saleiro entornado por Judas, como pode ser observado nas cópias do século XVI (o detalhe original está praticamente perdido na degradada pintura milanesa). Com este artifício, desviando as atenções para um assunto menor, Leonardo disfarçou o facto de Judas e Pedro se complementarem mutuamente. Sobre o *Julgamento Final* de Michelangelo, posteriormente Daniele da Volterra seria incumbido de “corrigir” alguns detalhes controversos. Contudo, deverá ser sublinhado que Volterra era um profundo admirador de Michelangelo, tendo procurado manter tanto quanto possível os conceitos originais. Além disso, as próprias pinturas de

Volterra revelam recursos simbólicos de grande engenho.

Possibly, Leonardo had the same objective when he depicted in the *Last Supper* the salt cellar spilled by Judas, as can be seen in the 16th century copies (the original detail is practically lost in the degraded Milanese painting). With this device, driving attentions to a minor issue, Leonardo disguised the fact that Judas and Peter actually complement each other. About Michelangelo's *Last Judgement*, later Daniele da Volterra was commissioned to "correct" some controversial details. However, it should be underlined that Volterra was a profound admirer of Michelangelo, and tried to keep as much as possible the original concepts. Moreover, Volterra's own paintings show symbolic devices of great ingenuity.

39 [p.153]

A *Mona Lisa* é uma figura compósita que funciona rigorosamente através de várias camadas de significado, assim como o *Homem Vitruviano*, por exemplo. De facto, também estas são obras-primas intelectuais e de engenharia simbólica.

The *Mona Lisa* is a composite figure which works accurately through several layers of meaning, as well as the *Vitruvian Man*, for instance. Indeed, these are also intellectual masterpieces of symbolic engineering.

40 [p.155]

É muito possível que a rivalidade entre Leonardo e Michelangelo fosse a sequela de uma prévia competição entre Leonardo e Sandro Botticelli, o qual inicialmente ofuscara Leonardo, mas que entretanto ficaria quase proscrito, sobretudo devido ao episódio relativo à superintendência de Girolamo Savonarola. Neste contexto, é provável que Michelangelo tenha representado Leonardo e Rafael na pequena ilha ao centro da "Grande Inundação" (oitava secção do tecto da Capela Sistina). Eles estão a rece-

ber o corpo de Cristo, mas de uma maneira passiva, o que constitui uma reprovação. Aparentemente, Rafael respondeu no *Retrato do papa Júlio II* (Londres), escarnecendo o papado de uma maneira peculiar.

It is quite possible that the rivalry between Leonardo and Michelangelo was a sequel of a previous competition between Leonardo and Sandro Botticelli, who initially overshadowed Leonardo, but in the meantime became almost proscribed, mainly due to the episode regarding the guidance of Girolamo Savonarola. In this context, it is possible that Michelangelo depicted Leonardo and Raphael on the small island at the centre of the “Great Flood” (eighth section of the ceiling of the Sistine Chapel). They are receiving the body of Christ, but in a passive way, which constitutes a reproach. Apparently, Raphael replied in the *Portrait of Pope Julius II* (London), mocking the papacy in a peculiar manner.

41 [p.156]

No seu esforço para reforçar a autonomia da arte italiana face à poderosa influência flamenga, o nacionalista (quase chauvinista) Michelangelo desvalorizou o papel da via naturalista de representação (assimilada por Leonardo), desenvolvendo antes formas musculadas e “esculpidas” nas suas pinturas de cariz monumental. O artista foi inspirado pelas figuras idealizadas que Botticelli integrara em complexos exercícios intelectuais, assim como por algumas estátuas antigas. De facto, ao exaltar o primado da escultura clássica, Michelangelo estava a fazer uma declaração nacionalista. Em todo o caso, nas suas pinturas e mesmo nas esculturas, Michelangelo nunca deixou de reflectir os complexos princípios simbólicos flamengos, baseados na capacidade em sobrepor, combinar e codificar mensagens.

In his effort to strengthen the autonomy of Italian art from the powerful Flemish influence, the nationalist (almost chauvinist) Michelangelo diminished the role of the naturalistic mode of representation (assimilated by Leonardo), developing instead muscular, “carved” features in his monu-

mental paintings. The artist was inspired by the idealized figures that Botticelli had integrated in complex intellectual pictures, as well as by some ancient statues. In fact, by praising the primacy of classical sculpture, Michelangelo was making a nationalist statement. Nevertheless, in his paintings and even in his sculptures, Michelangelo has never ceased to reflect the complex Flemish symbolic principles, based on the ability to superimpose, combine and encode messages.

42 [p.164]

Os outros frescos de Botticelli na Capela Sistina também apresentam composições ousadas. Por exemplo, nas *Tentações de Cristo* (parede norte), a mulher que carrega o molho de galhos representa uma Maria Madalena grávida (seguida por Botticelli), olhando para cima, em direcção a um Cristo distante, cumprindo a Sua missão. Mas a mesma figura feminina, tratada como um anjo terreno, simboliza igualmente o Estado de Florença como o verdadeiro sustento da Santa Sé (razão dos galhos). Noutros trabalhos, as críticas de Botticelli até mostram um grande sentido de humor, algo que Michelangelo seguirá em várias das suas pinturas para a Capela Sistina.

—

The other frescoes of Botticelli in the Sistine Chapel also present daring compositions. For instance, in the *Temptations of Christ* (northern wall), the woman carrying the bundle of twigs represents a pregnant Mary Magdalene (followed by Botticelli), looking up towards a distant Christ, Who fulfils His mission. But the same feminine figure, depicted as an earthly angel, also symbolizes the Florentine State as the true sustenance of the Holy See (reason of the twigs). In other works, Botticelli's criticisms even show a great sense of humour, which Michelangelo will follow in several scenes of his own, painted in the Sistine Chapel.

43 [p.164]

Sobre as carreiras quer de Botticelli quer de Michelangelo, não são conhecidos trabalhos directamente encomendados do exterior, o que pode sugerir um forte sentimento nacionalista (ao contrário do cosmopolita Leonardo). Do mesmo modo, Botticelli e Michelangelo pintaram figuras mais idealizadas, mesmo com uma aparência “escultural” (mais musculadas nos trabalhos de Michelangelo), o que pode ser compreendido num contexto nacionalista (como referido na nota 41). Botticelli foi também um pioneiro na representação de figuras nuas, o que foi igualmente importante para Michelangelo. Finalmente, reforçando a identificação de Michelangelo com Botticelli, é possível que eles fossem ambos homossexuais, embora com amores platónicos por certas mulheres (Simmonetta Vespucci no caso de Botticelli, e Vittoria Colonna no caso de Michelangelo).

Regarding the careers of both Botticelli and Michelangelo, there are no known works directly commissioned from abroad, which can suggest a strong nationalist feeling (unlike the cosmopolitan Leonardo). Likewise, Botticelli and Michelangelo painted figures more idealized, even with a “sculptural” appearance (more muscular in Michelangelo’s works), which can also be understood in a nationalist context (as mentioned in note 41). Botticelli was also a pioneer in terms of depicting nude figures, which was as well important to Michelangelo. Finally, reinforcing the identification of Michelangelo with Botticelli, it is possible that they were homosexuals, although denoting a platonic love for certain women (Simmonetta Vespucci in the case of Botticelli, and Vittoria Colonna in the case of Michelangelo).

44 [p.167]

Um desenho similar por Michelangelo pode ser encontrado no Louvre (Cabinet des Dessins), nomeadamente a *Cabeça de Sátiro*.

A similar drawing by Michelangelo can be found in the Louvre (Cabinet des Dessins), specifically the *Satyr's Head*.

45 [p.167]

Na verdade, o uso de sátiros para explorar a dimensão humana de Jesus pode ser encontrada em dois complexos trabalhos anteriores de Botticelli, que parece terem influenciado Michelangelo, o qual por sua vez utilizou este elemento para evocar o colega e modelo nos anos finais da sua ensombrada vida, nomeadamente na *Pietà*. Acerca do orgulho florentino de Michelangelo, ele demonstra-o na faixa honorífica da Virgem (elemento que não deve ser confundido com as tiras aprisionantes desenvolvidas mais tarde pelo mesmo artista).

Actually, the use of satyrs to explore Jesus' human dimension can be found in two earlier complex paintings of Botticelli, which appear to have influenced Michelangelo, who in turn used this element to evoke the colleague and role model in the final years of Botticelli's darkened life, namely in the *Pietà*. About the Florentine pride of Michelangelo, he demonstrates it in the Virgin's honorific sash (which should not be confused with the constricting straps later developed by the same artist).

46 [p.175]

Este detalhe foi muito provavelmente adaptado da *Última Ceia* de Tintoretto (Veneza), na qual surge uma lanterna similar, claramente simbolizando o Espírito Santo. De facto Rubens fora um promotor da cultura italiana nas regiões de língua neerlandesa.

This detail was most likely adapted from Tintoretto's *Last Supper* (Venice), in which appears a similar lamp, clearly symbolizing the Holy Spirit. Indeed, Rubens was a major promoter of Italian culture in the Dutch regions.

47 [p.176]

Também as outras figuras, bem como o próprio jardim e a fonte em baixo têm significados sobrepostos, mencionados num capítulo introdutório no estudo sobre Bosch.

Also the other figures, as well as the garden itself and the font below, have superimposed meanings, mentioned in an introductory chapter of the study on Bosch.

48 [p.183]

Outra versão interessante de dois Caravaggios confrontantes é *A Adivinha*, exibida no Louvre, onde uma versão masculina e outra feminina do artista se seduzem mutuamente. De facto, Caravaggio variou constantemente este tipo de exercícios, e por exemplo no trabalho *David com a cabeça de Golias* (Roma), o pintor é simultaneamente o jovem David e o decapitado Golias. Nesta lógica, é possível que Leonardo se tenha auto-retratado simbolicamente na *Última Ceia* quer enquanto Pedro, quer enquanto André, ou seja, nenhum dos dois é uma representação realista, mas ambos traduzem a dualidade do pintor.

Another interesting version of two confronting Caravaggios is *The Fortune Teller*, exhibited at the Louvre, where a masculine and a feminine version of the artist flirt each other. In fact, Caravaggio constantly varied this kind of exercises, and for example in the *David with the head of Goliath* (Rome), the painter is both the young David and the beheaded Goliath. In this same logic, it is possible that Leonardo has portrayed himself symbolically as both Peter and Andrew, in the *Last Supper*, that is, neither of them is an accurate representation, but both symbolize the duality of the painter.

49 [p.194]

Atualmente, “Giacomo” é o nome italiano para “Tiago”, sendo “Jacopo” sobretudo um arcaísmo. Acerca da importância dos nomes nos trabalhos de Caravaggio, por exemplo no seu *S. Francisco em êxtase* (Hartford), a figura do santo parece uma versão rejuvenescida do cliente, o cardeal Francesco Maria del Monte (compare-se com o retrato por Ottavio Leoni).

Today, the Italian for “James” is “Giacomo”, being “Jacopo” mostly an archaism. About the importance of names in Caravaggio’s works, for example in his *Saint Francis in ecstasy* (Hartford), the figure of the saint looks a rejuvenated version of the client, the cardinal Francesco [Francis] Maria del Monte (compare it to the portrait by Ottavio Leoni).

50 [p.194]

Por exemplo: *A Descoberta do Corpo de S. Marcos* (Milão), *O Milagre do Escravo* (Veneza), *A Descida ao Inferno* (Veneza), *Mercúrio e as Três Graças* (Veneza), etc. Nas pinturas dedicadas a S. Rocco (Veneza) é possível encontrar conceitos de luminosidade próximos daqueles desenvolvidos mais tarde por Caravaggio.

For instance: *Finding the Body of St. Mark* (Milan), *The Miracle of the Slave* (Venice), *The Descend into Hell* (Venice), *Mercury and the Three Graces* (Venice), etc. In the paintings dedicated to St. Roch (Venice) one can find concepts of lighting close to those later developed by Caravaggio.

51 [p.196]

Porque João Baptista representa o dever divino, alguns artistas adaptaram a sua figura, mesclando nela expressões e poses mundanas e até sensuais, de modo a realçar a dualidade de cada homem, incluindo os mais santos. Isto explica o referido trabalho de Caravaggio, bem como as representações de Salai enquanto o Baptista, por Leonardo (Paris), entre outros exemplos.

Because John the Baptist represents the divine duty, some artists adapted his figure, merging in it mundane and even sensual expressions and postures, in order to enhance the duality of every man, including the most holy ones. This explains the mentioned work of Caravaggio, like the two representations of Salai as the Baptist, by Leonardo da Vinci (Paris), among other examples.

LISTA DE OBRAS POR ARTISTA E LOCALIZAÇÃO

—

LIST OF WORKS BY ARTIST AND LOCATION

As imagens contidas neste estudo estão expressamente consideradas no domínio público. As obras podem ser vistas nos seguintes locais:

—

The images contained in this study are expressly considered in the public domain. The artworks can be seen in the following locations:

Michelangelo Buonarroti

Pietà

Pietà

Basilica de San Pietro, Vaticano

Tecto da Capela e Julgamento Final

Ceiling of the Chapel and Last Judgement

Cappella Sistina, Vaticano

A Conversão de Saulo

The Conversion of Saul

Cappella Paolina, Vaticano

Pietà para Vittoria Colonna

Pietà for Vittoria Colonna

Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Leonardo da Vinci

A Última Ceia

The Last Supper

Santuário di Santa Maria delle Grazie, Milano

A Virgem dos Rochedos

The Virgin of the Rocks

Musée du Louvre, Paris

Sandro Botticelli

Primavera

Primavera

Galleria degli Uffizi, Firenze

Anunciação de Cestello

Cestello Annunciation

Galleria degli Uffizi, Firenze

Lamentação sobre o Cristo Morto

Lamentation over the Dead Christ

Alte Pinakothek, München-Maxvorstadt

Cenas da vida de Moisés

The trials of Moses

Cappella Sistina, Vaticano

As Tentações de Cristo

The Temptations of Christ

Cappella Sistina, Vaticano

Vénus e Marte

Venus and Mars

National Gallery, London

Tintoretto

Leda e o Cisne

Leda and the Swan

Galleria degli Uffizi, Firenze

Caravaggio

Ceia em Emaús

Supper at Emmaus

National Gallery, London

A Incredulidade de São Tomé

The Incredulity of Saint Thomas

Museum Sanssouci, Potsdam

A Prisão de Cristo

The Taking of Christ

National Gallery of Ireland, Dublin

João Baptista

John the Baptist

Galleria Borghese, Roma

Jheronimus Bosch

O Jardim das Delícias

The Garden of Earthly Delights

Museo del Prado, Madrid

S. João em Patmos

St. John on Patmos

Gemäldegalerie, Berlin

As Bodas de Caná (cóp.)

The Marriage Feast at Caná (cop.)

Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Daniele Crespi

A Última Ceia

The Last Supper

Pinacoteca di Brera, Milano

Pietà

Pietà

Museo del Prado, Madrid

Tiziano (Titian)

Pietà

Pietà

Gallerie dell'Accademia, Venezia

Donato Montorfano

A Crucificação

The Crucifixion

Santuario di Santa Maria delle Grazie, Milano

Luca Signorelli

A Crucificação com Maria Madalena

The Crucifixion with Mary Magdalene

Galleria degli Uffizi, Firenze

Piero della Francesca

O Retábulo Montefeltro
The Montefeltro Altarpiece
Pinacoteca di Brera, Milano

Giotto

Os Estigmas de S. Francisco
Stigmata of St. Francis
Musée du Louvre, Paris

Simone Martini

O Carregamento da Cruz
The Carrying of the Cross
Musée du Louvre, Paris

Rafael (Raphael) Sanzio

A Escola de Atenas
The School of Athens
Stanza della Segnatura, Vaticano

Hugo van der Goes

A Morte da Virgem
The Death of the Virgin
Groeningemuseum, Brugge

Peter Paul Rubens (oficina/workshop)

Júpiter e Mercúrio visitando Filémon e Baucis
Jupiter and Mercury visiting Philemon and Baucis
Kunsthistorisches Museum, Wien

Giampietrino (cop. Leonardo da Vinci)

A Última Ceia

The Last Supper

The Royal Academy, London

Giorgione

Três Filósofos

The Three Philosophers

Kunsthistorisches Museum, Wien



Giorgione

Três Filósofos

The Three Philosophers

(det.)

[Symbolic portraits of Giorgione,
Michelangelo and Leonardo,
on the great head of Botticelli]

